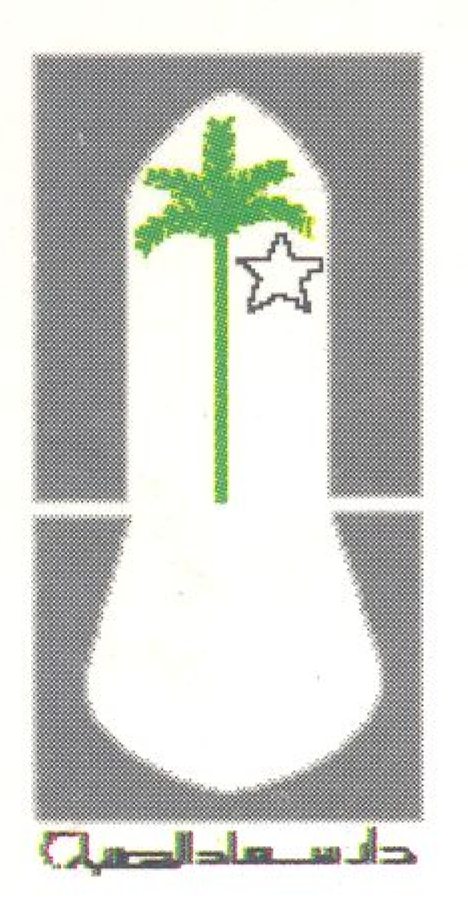




دراسات نقدية

أساليب السرد في الرواية العربية

صلاح فضل

أساليب السرد
فى الرواية العربية

رقم الإيداع : ٨٠٠٢ / ١٩٩٢
I.S.B.N : 977 - 5344 - 26 - 3

الطبعـــة الأولـــى ١٩٩٢

دار سعاد الصباح
ص . ب : ٢٧٢٨٠
الصفـاة ١٣١٣٣ - الكـــويت
ص . ب : ١٣ المقطم - القاهرة
تليفـــون : ٣٤٩١٧٢٧
٣٤٩٧٧٧٩
فاكـــس : ٥٠٦١٠٣٠

الاشراف الفنى حلمى التونى

ن دراسات نقدية

أساليب السرد في الرواية العربية

د . صلاح فضل



دار سعاد الصباح

تقديم

تعتبر السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التى تقترب عندها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدى بمناهجه الحركية المضبوطة . فقد استطاعت فى العقود الثلاثة الماضية فحسب أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية فى تجلياتها المختلفة ، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب فى تشكله المتطور الدؤوب ؛ المتجدد بقدر ما ينبثق فى المخيلة الإنسانية من إبداع .

إزدهرت البحوث التى تدور حول طبيعة المنظور السردى وأشكال الرؤية القصصية ، وعمليات تكوين بؤرة السرد ومستوياتها وعناصر توجيهها . فى تعالق متناغم مع البحوث التى تحلل تعدد الأصوات وعلاقتها بنوعية الضمائر ولغة الخطاب الروائى فى حالات العرض والسرد ، وارتباطها بقضايا مستويات الزمن القولى والتاريخى ، وما ينجم عن تضافرها من إيقاعات متفاوتة وأساليب عديدة .

كما درست أشكال الصيغ والكيفيات المختلفة لأنماط السرد وعمليات التركيب فى أجرومية الرواية ووظائفها المختلفة ، مما عرضنا له بالتفصيل فى دراستنا المحدثة عن « بلاغة الخطاب وعلم النص » بما يعتبر تجاوز المنهج

التحليل الفلسفى والبنيوى ويمهد لمقاربة علمية نصية تطبيقية بعد عرض المحددات النظرية الشاملة .

ويهمنا الإشارة فى هذا الصدد إلى أن المنظور السيمولوجى والنصى المحدث كان تنمية للاتجاهات السابقة عليه ، وأنه أفاد بصفة خاصة من النقد المخصص للفنون البصرية الحركية - خاصة السينما - فى ضبط مصطلحاته وقياس مسافاته وتحديد التقنيات الموظفة فيه .

إن لغة السينما بجدتها وحيويتها وعلاقتها بالزمان والمكان على أساس تجريبى مباشر ، وما يتخللها من عمليات تركيب ومونتاج ، وعنايتها بالتمفصلات السردية قد خلقت جمالياتها الجديدة التى أثرت الوعى النقدى، وساعدته فى اكتشاف أدوات تقنية محدثة لتحليل نظم السرد وكيفياته العديدة . فإذا انتقلنا من أفق النظرية السردية بتفصيلاتها الغنية إلى بحث كيفية تشغيل أجهزتها وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة ، واجهتنا بعض الأسئلة المعلقة التى نقف منها عند أمرين فحسب :

أحدهما : هل الأفضل أن نقوم بتطبيق هذه المفاهيم - بطريقة آلية - على جميع ما نتناوله من نصوص سردية ، فنحيلها إلى عدد من الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحس الفنى والتذوق النقدى لألوان الشعرية المتفاوتة ؟ أم نقصر هذا النوع من البحث المنهجى التجريبى على الدوائر الأكاديمية والجامعية ، لتكوين قاعدة معرفية صلبة ، تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التى لاتفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة . فتظل الدراسات الجامعية « معامل »

لتكوين الأطر والنماذج الطليعية فى المعرفة ، مهما كانت دوائرها مقصورة على المتخصصين فحسب ، تزود الحياة الثقافية والنقدية بنتائج بحوثها التى تستحضرها الدراسات المستبصرة ، دون أن تحمل أجهزتها ومعادلاتها المطولة، أو تخرج على منطقها العلمى الصحيح . فهى تتراءى بروحها المنهجى فى جملة الكتابات النقدية العامة التى تفيد من منجزات البحوث التجريبية وتتخفف من مصطلحاتها وتفصيلاتها التقنية . بهذا تتعدد السبل دون أن تتبدد الجهود ، وتتآزر حركة العلم فى مركزه ومحيطه ، ويتسق نمط المعرفة فى مستويات الأداء المختلفة .

وبهذا يمكننا أن نحل إشكالية صعوبة لغة النقد الحديث واستعصاءه على القارىء العادى بتوزيع الوظائف الطليعية التجريبية على المجال الأكاديمي والتطبيقية الموجهة على النطاق الثقافى العام .

أما السؤال الثانى فهو عن مدى إمكانية الإفادة من هذا الحصاد المعرفى الجديد فى جملته للكشف عن بعض الوسائل العملية التداولية لتحديد الفروق النوعية بين أشكال الرواية المختلفة ، على أسس تقنية جمالية ، تتجاوز ما ألفناه من تصنيفات مذهبية أصبحت قاصرة .

لم يعد بوسع النقد المعاصر أن يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردى وتوجهاته المذهبية ، فقد انتهت سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة . ولم تعد النوايا الطيبة هى التى تحدد مستويات الأعمال ودرجة أهميتها ، فقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية . ودخلت علوم اللغة بصرفها ونحوها ودلالتها، ومباحث الأسلوب بإشكالياتها المتعددة وأدواتها الإجرائية ، ثم علم النص

بما أسفر عنه من طرق تحليلية للأبنية الصغرى والكبرى وكيفية تراتبها ، جاءت كل هذه العلوم لتصنع خرائط جديدة للحقول الإبداعية . واستحدثت معها مصطلحاتها وآلياتها .

وقامت السيميولوجيا عن طريق تنظيم مجالات الإشارات وترابطاتها الرمزية بالتوسط لفض إشكالية التعارض المزعوم بين البنية المنبثقة والسياق العام للنص .

والسؤال الذى أعنيه هنا يتبلور فيما يلى :

هل يمكن لنا ـ فى نهاية الأمر ـ أن نستخلص من جملة المعارف التقنيه فى السرديات عدداً من المؤشرات الدالة ، يسمح لنا بإقامة تصنيف نوعى جديد، يتيح لنا رصد ما يسمى بالأساليب السردية ؟

أحسب أن هذه المحاولة التركيبية ـ على صعوبتها ـ تستحق الاجتراح والمجازفة . كما أظن أن الوسيلة التى تؤدى لإنجازها لابد أن تنتقل من مرحلة التنظير وتأليف الطرق والمناهج للشطر الثانى من العملية الجدلية المتمثلة فى التطبيق العملى على نصوص بعينها عبر الإنتاج الروائى فى ثقافة محددة . حيث يمكن تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف ، ومقاربة الإبداع بحس تركيبى أيضاً ، يبتعد عن الحرفية المدرسية فى تشغيل المفاهيم ، محاولاً الإنصات لإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته فى الوقت الذى يمسك فيه بخواصه النوعية التى تجمعه مع غيره فى أسلوب واحد .

وقد أدت قراءة عدد يسير من الروايات العربية التى صدرت فى الآونة الأخيرة ، والموزعة على مختلف مناطق العالم العربى بقدر ما تسمح به ظروف

التواصل فى النشر والتسويق ، دون عناية بالتمثيل الجغرافى المحدد ، أدت إلى تبلور بعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية فى السرد العربى المعاصر ، ترتكز على شكل التوافق بين ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هى الإيقاع والمادة والرؤية .

أما الإيقاع - على ما سيأتى شرحه تطبيقياً - فهو ناجم عن حركتى الزمان والمكان أساساً ، كما أن المادة تتمثل فى حجم الرواية ، أى امتدادها الكتابى من ناحية ، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية . بينما تبرز الرؤية من خلال كيفية عمل الراوى وتوجيه المنظور .

وأهم خاصية لهذا الطرح هو التعالق والتراتب . فالفصل بين تلك الوحدات إنما هو مجرد إجراء تحليلى يضع فى اعتباره أصلاً طبيعة تداخلها .

فالزمان والمكان يتمثلان فى مادة الرواية وحجمها . والراوى لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة ، والمنظور يرتبط جذرياً بحركة اللغة والحوار وهكذا . غير أن طريقة انتظام هذه الوحدات تنتج لنا - طبقاً لاتفاق ثنائيتين من ثلاث فى الأولوية - أسلوباً سردياً متميزاً . ويمكن نتيجة لذلك أن نقدم اقتراحاً بفرضية أولية بوجود ثلاثة أساليب رئيسية فى السرد العربى خاصة هى :

● الأسلوب الدرامى :

ويسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة ، ثم يعقبه فى الأهمية المنظور وتأتى بعده المادة .

● **الأسلوب الغنائى :**

وتصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد حيث تتسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع ، ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع .

● **الأسلوب السينمائى :**

ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات ، ويأتى بعده فى الأهمية الإيقاع والمادة .

ومع أنه لا توجد حدود فاصلة قاطعة بين هذه الأساليب ؛ إذ تتداخل بعض عناصرها فى كثير من الأحيان ، ويختلف تقدير الأهمية المهيمنة من قراءة نقدية إلى أخرى ، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقى .

كما أن هناك بعض الخواص التى يمكن أن تخرج على العناصر الملاحظة فى هذا التصنيف ، وتتوزع بشكل ما على بعض مناطقه ، مما قد يوهم بتكوين أسلوبى مخالف . وذلك مثل الصبغة الملحمية المتجسدة فى عدد من الروايات العربية والناجمة على وجه الخصوص من نفس هيمنة المادة الروائية على العناصر الأخرى مما يجعلها شديدة القرب من الأسلوب الغنائى ، وإن كان يترتب على ذلك ألا يكون هذا التصنيف مانعاً أيضاً .

نقول إنه بالرغم من كل تلك التحفظات وغيرها مما يمكن أن يسفر عنه التأمل النقدى ، فإنه يمثل فى تقديرى محاولة أولية تنمو إلى تمثيل الواقع الإبداعى المتحرك والتعبير التقنى عن خصائصه السائدة .

وتأسيساً على ذلك فإن الفكرة المحورية فى هذا التصنيف تقوم على سلم قياس متدرج ومتراتب من عناصر السرد وفق نموذج مركب من عدد من

التقنيات الفنية التى يتم شرحها بمناسبة كل عمل إبداعى تطبيقياً . والذى يحدد طابع كل رواية إنما هى العناصر المهيمنة على ما سواها ، فكل رواية تتضمن قدراً من الدرامية والغنائية الذاتية أو الملحمية والسينمائية ، لكن تفاوت النسب ، وتراتبها ، ومستويات توظيفها فى النص ككل هى التى تحدد موقعها . كما أن المقاربة النقدية لكل نص على حدة تهدف إلى اكتشاف شعريته الخاصة وما يثيره من مجالات تتجاوز نطاق العناصر الأسلوبية المعتمدة فى هذا السلم ؛ بحيث لا تصبح الدراسة جدولاً برهانياً لفرضية التصنيف ، تعمى عما عداه من مناطق الإثارة الجمالية والدلالية فى النص .

أما فيما يتعلق بجملة الإنتاج الروائى لهؤلاء الكتاب أنفسهم ، أو لغيرهم ممن لم تتح لنا فرصة التوقف أمامهم ، فإن البحث التطبيقى وحده هو الذى يكشف عن مدى التزامهم بأسلوب واحد ، أو تحركهم عبر أكثر من أسلوب فى مسارهم الإبداعى بأكمله بمراحله المختلفة ، مما لا يمكن الفصل فيه إلا بعد البحث التجريبى .

لكن الذى يعنينا الآن إنما هو تقديم هذا النموذج الأولى فى صيغة مقترح نقدى لقراءة طرف من الإنتاج الروائى العربى ، لا على أساس أسماء المبدعين وشخصياتهم وأقدارهم ، ولا على أساس توزعهم الإقليمى أو الوطنى ، أو توجهاتهم الأيديولوجية والمذهبية ، وإنما بناء على الأساس الوحيد الذى يظل صالحاً للتمييز العلمى الصحيح ، مهما تغيرت مكوّناته ونسبه ، وهو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية .

الدكتور صلاح فضل



الأسلوب الدرامى

- يوم قتل الزعيم.. لنجيب محفوظ
- الولاعة.. لحنامينه
- خالتى صفية والدير .. لبهاء طاهر

يوم قتل الزعيم لنجيب محفوظ

هذه رواية سياسية ، والقراءة السردية بطبيعتها جمالية ، ويبدو أن العلاقة بين الجمالى والسياسى معقدة إلى درجة كبيرة . فلا يكفى أن نقول إن الخطاب الروائى السياسى يثير فى العادة اهتماماً غير جمالى فى جوهره ، أو أن السياسة تعتمد على المتغيرات التى سرعان ما تنطفىء جذوتها . إذ أن العمل عندما يكون مستوفياً للشروط الفنية فلابد أن يستثير عند تلقيه اهتماماً غير نفعى ولا موقوت ؛ بما يكمن فيه من عناصر شعرية . وعندئذ تتصل به دائرة الوعى الجمالى بشكل يتجاوز معطياته المباشرة .

ومن هنا فإن القراءة السياسية التى تقترب من الأعمال الأدبية كثيراً ما تهدر أبقى وأنضر ما فيها ، تهدر خصوصيتها الأدبية ذاتها . أما القراءة الجمالية ـ ومعذرة لهذا التدوير ـ فكل قراءة نقدية حقيقية لابد أن تكون جمالية فى صميمها ـ فهى التى تستنقذ العمل الفنى السياسى من دائرته المباشرة العجلى ، استكشافاً لمكوناته الحميمة التى تضمن له فعالية عالية وكفاءة أدبية مستمرة .

ومع أنه قد قيل بأن كل ما يحدث فى الحياة بمستوياتها المختلفة ، من اجتماعية واقتصادية وثقافية ، يصب فى مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته ، إلا أنه يجدر بنا إقامة بعض الخطوط الفاصلة بين الأعمال الأدبية

التى تهيمن عليها هذه التيارات ، وتلك الأعمال الأخرى التى تستجيب للعوامل الوسيطة ؛ خاصة فى دوائرها الفردية ، بما يجعلها تشف عن أعماقها الكامنة . ويمكن أن نعتد فى هذا الصدد بفكرة « المؤشر الأسلوبى » لتمييز الروايات السياسية من غيرها . فكلما تعددت الإشارات المباشرة إلى المواقف والأحداث والشخصيات القائمة خارج النص الإبداعى ، بأسمائها المعروفة تاريخياً ، صبغت العمل تدريجياً بصبغة سياسية .

هذه الصبغة تصل إلى درجة الاكتمال عندما تصبح إشارات السياسة الخارجية مسئولة فى داخل السياق الروائى ذاته عن مصائر الأشخاص وتحولات الأحداث ودلالاتها الأدبية ، عندئذ تصبح مؤشرات نصية تقوم بالربط السببى بين منطق الحياة ومنطق العمل الروائى . فإذا وصلت هذه المؤشرات إلى درجة الكثافة ـ دون أن تكسر قشرة العمل الفنى ، بل تزيدها صلابة وشفافية فى الآن ذاته ـ تراءت عبرها علاقات عديدة ، مباشرة ورامزة، بين سياق النص الداخلى وسياق الإطار الخارجى للواقع التاريخى .

وتطبيقاً لهذه الفكرة نجد أن رواية « يوم قتل الزعيم » لنجيب محفوظ تتميز بطابعها السياسى الحميم . فهى ابتداء من العنوان تعرض لشخص الحاكم ، تدور فى الزمن السياسى ، فى ذروة احتدامه ؛ قبيل مصرع هذا الحاكم ـ السادات ـ الذى تخلع عليه بمفارقة مدهشة لقب الزعيم وتنفيه عنه فى الآن ذاته ؛ لأن الزعيم الفعلى يأتى تعبيراً عن إرادة جماعية لاختياره وحمايته . وهى تقدم هذا الموقف السياسى فى جذره الاقتصادى المباشر ، فى الانفتاح وما نجم عنه من اهتزاز الأبنية وتخلخل العلاقات الإنسانية ، تقدمه كزلزال يحتل صدر الرواية ويشغل عالمها بأكمله . وهى تؤثر أن تعرض لشخص الحاكم ، كعنصر إشارى عبر وعى الشخصيات الرئيسية فى النص،

عندما يصنعون مفارقة أخرى بارزة بالمقارنة بينه وبين الحاكم المضاد له والسابق عليه ؛ وهو عبد الناصر ، فى مقابلات مستمرة تنتصب فوقها دلالة الخيمة السياسية للرواية .

وبوسعنا أن نلاحظ حينئذ أن هذا النوع من السرد يختلف بالضرورة عن أسلوب السرد التاريخى ؛ إذ يظل أقرب إلى ما يسميه الناقد الكندى الكبير «نورثروب فراى » بالقص الصائب الخالد ، المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة فى جوهرها ، مهما تغيرت ملامحها الخارجية . على اعتبار أن لكل مجتمع إنسانى ـ كما يقول ـ شكلاً متميزاً من الثقافة اللغوية ، تحتل فيه الحكايات والروايات مكاناً بارزاً . ويظفر بعضها بأهمية قصوى ، إذ يمثل ما يتعلق بالمجتمع فى الدرجة الأولى ، مما يجعلها قابلة لشرح عدد من السمات الجوهرية المتعلقة بالدين والقانون والأبنية التاريخية والاجتماعية والكونيات العظمى . ويبدو كما لو كانت بعض الحكايات الأخرى أقل أهمية وجدوى لأنها تروى من قبيل قضاء الوقت والتسلية وإشباع الحاجات التخيلية للجماعة . وإن كانت الروايات الهامة هى أيضاً تخييلية ، لكن بشكل عرضى، فهى أولاً تنقل نوعاً من المعرفة الخاصة ، هذا النوع الذى كان يسمى فى لغة الدين بالوحى .

لكن المقاربة التى نريد أن نطل منها على التكوين الدرامى لهذه الرواية ليست مضمونية ولا وظيفية كما يغرينا تقسيم « فراى » للأنماط السردية ، وإنما هى مقاربة تقنية ، تنبثق مكوناتها مما يتجلى من عناصر مهيمنة فى النص ، وقد برز منها عنصر هام عند تحليل العنوان ذاته ، وهو « المفارقة» ، أما العنصر الآخر الذى يتعادل معه ويرد عليه فهو « الإيقاع » الذى يفرض وجوده على القارىء منذ الوهلة الأولى كذلك . وسنجد أن الضفيرة التقنية

المؤلفة من جدل هذين العنصرين هى التى تغطى شبكة العلاقات الروائية فى النص وتفسر إلى حد كبير بنيته الدرامية وجهازه الجمالى المؤثر .

وإذا كان إيقاع الرواية يعنى فى المقام الأول درجة سرعة أحداثها ، فإن هذا يقتضى بالضرورة مقارنة طرفين حتى يمكن أن نحكم بالسرعة . فنحن لا نستطيع أن نقول إن سرعة السيارة ثمانين كيلو متراً إلا إذا فهمنا أنها تقطع هذه المسافة فى ساعة زمنية واحدة ، وإلا فإن السلحفاة قد تقطعها فى عام مثلاً ولا تصبح سرعتها مثل السيارة . ومعنى هذا أن الإيقاع يتطلب مقارنة زمنين ، أو طرفين ، هما فيما يبدو زمن الحكاية والأحداث كما تجرى عادة فى الحياة ، وزمن قصها الذى تستغرقه فى النص .

إن هذا ما انتبه إليه نقد السرديات منذ شرعه الباحث الألمانى «موليرٍ» فى منتصف هذا القرن . ولكن التطور الذى شهدته البحوث التحليلية فى العقود الأخيرة قد أدى إلى مراجعة هذا المقياس لعدم دقته وصعوبة ضبطه . إذ يعتمد على عنصر خارجى غير قائم فى العمل الأدبى ذاته ، وهو الواقع الذى تحيل عليه العادة .

ومن ثم فقد اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الإيقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها . وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحوارى الذى يرد أثناء السرد باعتبارها نموذجاً لتطابق الزمنين ، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل . ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة ، أو سرعة وبطءًا . بحيث نصل إلى سلم للإيقاع مكون من خمس درجات هى :

١ ـ الحذف : وذلك عندما يعمد الروائى إلى عدم ذكر أحداث يفترض

أنها لابد أن تقع بين الأحداث المذكورة . لكنه لا يشير إليها . مثل أن يصف فى مشهد أول فتاة تمضى مع خطيبها للنزهة ، ثم يعرضها فى المشهد الثانى وهى تصطحب طفلها إلى محل لبيع اللعب . مما يعنى أنها قد زفت ومرت بشهور الحمل ونمو الطفل حتى وصل للسن التى نراها ، دون أن يتوقف الروائى للإشارة إلى كل ذلك ، بل يحذفه عامداً من النص .

٢ ـ الاختصار : وهو الصيغة المثلى التى يلجأ إليها الكتاب عادة لاختزال أحداث كثيرة فى سطور قليلة ، والتركيز على ما يعنيهم منها ، مما يوحى عادة بالتكثيف وسرعة إيقاع الزمن فى القص ، إذا تضافرت العوامل المساعدة الأخرى على ذلك .

٣ ـ المشهد : وهو الذى يتعادل فيه الزمنان ، زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته ، لا طبقاً للوقت الذى تستغرقه عملية الكتابة ؛ فهو نسبى ولا يجدى قياسه . ولا للوقت الذى تشغله القراءة ، لأنه أيضاً مطاط نسبى يعسر القياس عليه ، ولكنه يتجلى فى عدد الصفحات التى تشغلها القطع الحوارية ، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان فى لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها .

٤ ـ التباطؤ : ويتمثل فى تلك اللحظات التى يؤثر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق فى وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية . ويدخل فى هذا النطاق أيضاً قطع الوصف المكانى التى لا ترتبط بوعى الشخصيات فلا يبدو أنها تشغل حينئذ مساحة زمنية فى بنية النص .

٥ ـ التوقف : فإذا وصل هذا التباطؤ إلى ذروته ، وتوقف زمن الحكاية

المروية ، وظل الكاتب يشغل صفحات أخرى فى الوصف والتعليق ، فإن ذلك ينتهى إلى استطالة زمن القول ـ المتمثل فى عدد الصفحات المكتوبة ـ مع انعدام مقابلة من زمن الحكاية . وهذا عكس الحالة الأولى الخاصة بالحذف والتى يتمدد فيها زمن الحكاية مع انقطاع القول المعبر عنه .

هذا نموذج مبسط للعامل الأساسى ـ وهو الزمن ـ فى سلم الإيقاع الروائى قبل أن تنضم إليه العوامل الأخرى المنبثقة من النص ذاته ، ومن ثم فإنه لا ينبغى أن يظل مصمتاً أحادياً أمام الأعمال نفسها ، بل علينا أن نعدله ونحوره ونوجه مساره بما يتفق مع طبيعتها ويكشف عن بنيتها .

وأول ما يثير الانتباه عند بحث الإيقاع فى رواية « يوم قتل الزعيم » أنها ليست تقليدية تقص الأحداث بطريقة متسلسلة لا يصيبها سوى «التقطيع» فى شريط الزمن . بل تعمد إلى توظيف منظور الشخصيات فى مستوى متطور من تيار الوعى ، بما يجعل قياس الزمن فيها شديد التعقيد ، لأن قدراً كبيراً منها لا نستطيع أن نمسك بأطرافه بسهولة ، حيث تتراكب معظم المواقف واللحظات من منظور شخصيات أخرى فى وحدات متوازية ، مما يجعل الزمن ذاته مستثمراً فى عدة مستويات ترتبط بعمق الأحداث لا بسطحها .

من هنا يبدو أن أقرب سطح للنص نستطيع أن نختبره ـ كما أسلفنا ـ إنما هو مستوى التوالى الكتابى لوحدات القول . كمدخل لالتقاط الإيقاع العميق للرواية من ناحية ، وكمثير لاهتمام القارىء ينبه حساسيته لإدراك المنظومة الكلية للمتواليات النصية ويضمن فعاليتها الجمالية من ناحية أخرى.

تعادل الإيقاع الدرامى :

وقبل أن نرصد تعادل الإيقاع الدرامى فى كل من المستويين الزمنى والكتابى فى هذه الرواية نود أن نتوقف قليلاً عند دلالة هذا الشكل الذى يعتمد على منظور ثلاث شخصيات تتبادل السرد فيما بينها بنظام لا يتسرب إليه الخلل ، بل يمثل ذروة ما ينتهى إليه المؤلف من الصرامة والضبط والدقة.

ولنتذكر فى هذا الصدد كلمات أحد زعماء الرواية الجديدة وهو « روب جرييه » عندما يقول « من هو الراوى العليم بكل شىء ، الموجود فى كل مكان فى نفس الوقت ؛ الذى يرمق فى اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة معاً، ويرى باطن وظاهر الأشخاص ؟ إنه لا يمكن أن يكون سوى إله » . لندرك أن نجيب محفوظ عندما يتخلى عن الاعتماد على هذا الراوى المتأله ، ويعمد إلى اتخاذ منظور شخصيات محددة ، يرى معها الأحداث والأشياء وحركة المجتمع، فإنه يصبح فنياً أكثر نضجاً وحداثة . بقدر ما يصبح فلسفياً أكثر وضعية ومادية . لا ينتقل إلى صفوف أنصار الرواية الجديدة ؛ بحيث تصبح الكلمة لديه هى الواقع كما يقول زعماؤها ، ولكنه يطور أدواته الفنية بما يمكنه من اتخاذ تقنياتها وسيلة لأداء دلالة المتغيرات الاجتماعية وتمثلها فى شكل العمل الفنى ذاته .

وعندما يستقيل المؤلف من وظيفة الراوى ، فإن معنى هذا أنه لا يقول ، بل يجعل شخصياته فى السرد والحوار معاً هى التى تقول ، وليس هذا بالأمر الهين ، فكما يقول « رينهارت » فإن العمل الذى يتم ويطبق على اللغة ، يصبح كاتبه من حقه أن ينحرف عن المسار الأيديولوجى المعلن له ، ويقتصر فى دوره على أن يؤدى مهمة ضمير القول المعذب ، وعندئذ فإن

البداهة تهجر اللغة ، كما تهجر وعى الكتاب ، حتى إذا ظلت هناك بعض القيم التى تبدو أصيلة ، فإنها حينئذ لا يمكن قولها .

وروايتنا تتراوح بين ثلاث شخصيات ؛ يبدأ « محتشمى زايد » الجد فى عرض عالمه الخاص والمتغيرات التى تلاحقت عليه وعلاقته المتميزة بحفيده. ويشغل حديثه فى المتوسط أربع صفحات . ثم يعقبه هذا الحفيد « علوان فواز محتشمى » فيقدم هو الآخر دنياه وحبه وإشكالاته . ثم يأتى دور « رندة سليمان مبارك » خطيبته الصابرة لتعرض وجهة نظرها فى نفس الموقف . وتعود الدورة مرة أخرى للجد ثم للحفيد والخطيبة بانتظام سبع مرات كاملة، حتى تستقر فى النهاية عند تعقيب مقتضب للجد .

أى أن وحدات القص المكوّنة لإيقاع الرواية الكتابى تبلغ ٢٢ وحدة تتوزع بين الشخصيات على الوجه التالى :

- محتشمى زايد ٨ وحدات تشغل من مساحة الكتابة ٢٧ صفحة منها الوحدتان الأولى والأخيرة .
- علوان فواز محتشمى ٧ وحدات تشغل ٢٨ صفحة
- رندة سليمان مبارك ٧ وحدات تشغل ٢٦ صفحة تقريباً .

ويلاحظ على هذا النظام السردى عدة أمور لافته من أهمها ما يلى :

أولاً : يستخدم نجيب محفوظ تقنية منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة، وهى تقنية معروفة ـ كما قلنا ـ فى الرواية العالمية منذ زمن سابق حتى على الرواية الجديدة ، خاصة عند « فوكنر» الأمريكى ، وهى تقنية تسمح بتقديم أحداث متعددة المستويات ومواقف مستديرة مجسدة من جوانب متقابلة ، وقد جربها محفوظ نفسه بنجاح كبير قبل ذلك خاصة فى

المرايا»، كما جربها « جبرا إبراهيم جبرا » فى « البحث عن وليد مسعود » لكن نجيب يصل بها هنا إلى درجة عالية من التركيز الدرامى والاقتصاد الكتابى ، والتراوح الصارم المنتظم بين ثلاثة أطراف .

ثانياً : يختار نجيب محفوظ محورين متعادلين يدير حولهما بنيته الروائية فيما يتصل بالشخصيات ومنظورها . أولهما العمر : فيقدم الجد ممثلاً للجيل القديم الذى نما مع بزوغ القرن العشرين وشهد أحداثه وتعاقب العصور فيه، وشاخ بشيخوخته ، فاختزن حصيلة زاخرة من التجربة والوعى ، ثم يقدم الجيل الثالث ـ ويمثله كل من علوان ورندة اللذين يمكن جمع عمريهما معاً فيما يقارب فى عدد السنوات عمر الجد وحده .

أما المحور الثانى فهو الجنس ، وهنا يبدو أن مستوى التعادل قد اختل لصالح الذكور ؛ إذ أن نسبتهم إلى الإناث الصائتة فى القصة ٢:١ لكن لو أخذنا فى الاعتبار طبيعة المشكلة المحورية فى الرواية ، وهى المسئولية الاجتماعية والاقتصادية على المستوى العملى المباشر وصراعها مع عواطف الحب والاستقرار العائلى لوجدنا أن قسمة المنظور بين ذكرين وأنثى تغطى بالضبط نصيب كل من الجنسين فى هذه المسئولية المركبة طبقاً لمنظومة القيم السائدة التى تمثلها الرواية . عندئذ نلاحظ ارتباط عدد الأصوات الروائية بطبيعة الأدوار الوظيفية التى تقوم بها فى البنية العامة للقص . كما نلاحظ أن الأصوات الصامتة للشخصيات النسائية الأخرى تسهم فى خلق التوازن الجنسى لأطراف الصراع الدرامى فى الرواية .

ثالثاً : يختزل نجيب محفوظ بشكل لافت دور الجيل الأوسط فى الخارطة الاجتماعية ، وهو الأب والأم للأسرة المركزية ، فيحيلهما إلى شبحين ثانويين

فى الرواية ، إذ يشغل كل وقتهما بالعمل الإضافى ويجعل مشاركتهما فى الأحداث معدومة ، فلا صوت لهما ولا فعل ، وذلك فيما يبدو لتحقيق وظيفتين بنيويتين فى صميم الرواية :

أ ـ إقامة تضاد واضح وفاضح بين الأجيال ، بإبراز مدى الخلاف الحاد بين الجد والأحفاد . ولا يتم هذا سوى بإلغاء الجيل الأوسط الذى تتقارب نسبياً درجة تخالفاته مع من فوقه ومن تحته ، مما يساعد على خلق التوتر اللازم لنشوب التيار الدرامى ، ويصب من جهة أخرى فى نفس اتجاه تقنية المفارقة الموظفة لتوليد الصراع بانتظام فى بنية الرواية .

ب ـ يمكن أن يعتبر هذا الحذف لدور الجيل الأوسط بمثابة بنية دالة فى الرواية ؛ إذ يشير إلى إهدار طاقة جيل الثورة الخمسينى على وجه التحديد ، فهو الذى شهد المحاولة الاشتراكية التحررية للعهد الناصرى ، ورأى وشارك فى عملية نقض غزلها والانتكاث فيها إبان حكم السادات . فكأنه بإلغاء مشروعه الإنتاجى والحضارى استحق بالتالى أن يؤدى ذلك إلى إلغائه وحذفه من خارطة الشخصيات الفواعل الروائية .

رابعاً : يعزز هذا التفسير للحضور الهامشى لجيل الوسط ملاحظة أخرى تتعلق بفاعليته السلبية فى مجال الأحداث ؛ إذ أنه يمثل ـ بما يظهر منه ـ القوى المدمرة لمشروع الجيل الأصغر . فكل من « أنور علام » وأخته «جولستان هانم » ـ لاحظ التوازى المعجمى والصوتى لأنور السادات وجيهان ـ ينتميان لهذا الجيل الأوسط . وعدوانهما على علوان ورندة بسرقة زواجهما المشروع محاولة لإقامة ضفيرة غير متكافئة عمراً وعاطفة محل الضفيرة الطبيعية الصغيرة . فجشع أنور علام وخيبة مسعاه يحبط اقتران الشابين دون

أن ينجح فى إقامة بديل ملائم ، بالرغم من توافر الإمكانات المادية لديه ولدى أخته ، مما يؤكد سلبية جيل الوسط المعوق لنمو مشروع الحياة المثمرة لمن سيخلفه .

خامساً : يمضى نجيب محفوظ فى خلق توازياته الدرامية المدهشة فى عالم الرواية ، حيث يستحضر عبر وعى هذه الشخصيات المختارة لنظائرها الصامتة بمنطق المفارقة أيضاً . فيجعل « سليمان مبارك » والد « رندة » معادلاً للجد فى العمر تقريباً ومخالفاً له فى الاتجاه ، فهو علمانى متحرر لم تنتصر فيه نزعة التدين بحكم التقدم فى العمر ، مثلما حدث مع « محتشمى زايد » فى دورته الشائقة ، لكن العادية ، التى يصفها قائلاً : « سقيا لعهد الإيمان الساذج كما تذكره الذاكرة ، وعهدالشك ومنازعاته . ما أثراها بفتنة اليقظة وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والإقدام . وعهد العقل وحواره الدائم . وأخيراً عهد الإيمان والأمل . أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة » .

لكن هذا الانتصار الأخير ليس مطلقاً ، وهذه براعة محفوظ فى عوالمه ، فخواطر الجد تجاه « أم على » الأنثى الزائرة لتنظيف البيت بالساعة واستمتاعه بمراقبتها الشهوانية تدوين روائى صادق لما يتبقى فى الشيخوخة من نزوع غريزى محكوم . لكن معادلته بسليمان مبارك الذى يصر على علمانيته ولا ترهبه الشيخوخة ولا شبح الموت من ناحية ، وإلغاء إشكالية الدين لدى الأحفاد المنصرفين إلى تفكيرهم العملى البرجماتى من ناحية أخرى هو الذى يحدد ثراء الدلالة الكلية للرواية، وحجم المنظور الميتافيزيقى فيها ، فالمشكلة الاقتصادية تعبر عن نفسها من خلال تخلخل الأبنية الاجتماعية والعاطفية فى الدرجة الأولى .

إننا لو حاولنا قياس الإيقاع الروائى من هذين الطرفين : الكتابى والزمنى، وجدنا أن مساحة المشاهد الحوارية فى هذا النص تبلغ على وجه التقريب ٥٠ صفحة ، بينما يبلغ السرد حوالى ٣٠ صفحة ؛ أى أن نسبة المشاهد إلى غيرها تبلغ ٣:٥ ، مما يوحى بغلبة جانب الحضور فى الرواية وإيثارها لحركة الحوار وعمل القول . لكننا لو أخذنا فى الاعتبار أن الصفحة المكتوبة بالحوار لا تتضمن مثل عدد الكلمات فى الصفحة السردية لوصلنا إلى دقة التعادل بين الطرفين .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الحوارات تتوزع بدورها بشكل متوازن أيضاً . بحيث يقيم الجد حوالى ١٥ صفحة منها ، والحفيد قرابة ١٦ صفحة ، والفتاة تصل إلى ٢٠ صفحة . فإذا لاحظنا اختلاف الجنس أدركنا أن المؤلف يؤثر فى خطاب الفتاة أن يخفف من لحظات انهمار تيار الوعى ويعتمد على الحوار أكثر من كل من الرجلين ، بينما توزع نصيب كل منهما ـ حواريا ـ بالقسطاس المستقيم .

وكان من المتوقع أن تكون مساحة استبطان الجد لخواطره أكبر بكثير من مساحة الحفيد نتيجة لتقارب مستوى الوعى بين الجد والمؤلف الضمنى ، مما قد يؤدى إلى سهولة حدوث قدر من « التماهى » بينهما . لكن نجيب محفوظ يعرف كيف يقيم التوازن الدقيق بين شخوصه ، ولا يكل التعبير عن منظوره إلى شخصية واحدة مثل الكتاب غير الدراميين ، بل إن حصيلة الجدل فى المواقف والتعارض فى المنظور هى التى تجسد فى التحليل الأخير وجهة النظر الروائية عبر بؤرة السرد المتنقلة فى موقعها ووجهتها .

أما من الناحية الزمنية فإن الرواية تكاد تستغرق دورة عام كامل ، فهى

تبدأ فى شتاء مطلع عام ١٩٨١ ـ لهذا فهى ليست القاهرة ٨٠ كما تقول المسرحية المأخوذة عنها ، أو أن الثمانين تشير إلى العقد وليس إلى العام ـ وفى نهاية هذا الشتاء تفسخ الخطبة ، فلا يسهم الربيع فى صنع الحب ، بل يشهد اختناقه .

وتدور الأحداث فى ثلاث فترات ، لا تتجاوز كل فترة منها عدة أيام تتخللها فجوات ممتدة إلى عدة أسابيع يتم تركيز أحداثها وصفا بإيجاز سريع. ويكاد يختزل فصل الصيف كله ، فلا يظهر فى إشارة واحدة ، مع أنه يفترض فيه أنه قد شهد انتهاء هدنة ما بعد فسخ الخطبة ، ثم خطبة أنور علام لرندة ، وزواجه منها وطلاقه أثناء شهر العسل . وبانفصال رندة عنه تنتهى الدورة الثانية على مشارف الخريف . وتبدأ الثالثة والأخيرة من سبتمبر حتى نهاية الرواية فى الأسبوع الأول من أكتوبر المشهود مع إيجاز ذيولها فى كلمات قليلة .

فإذا حاولنا توزيع وحدات الكتابة على هذه الفترات الزمنية وجدنا أن الشتاء يشغل ثلاث وحدات كتابية ،والربيع وحدة واحدة، والصيف وحدة أخرى مفترضة تتلاحق أحداثها بسرعة مكثفة عالية ، ويشغل الخريف الوحدتين الباقيتين . ويبدآن بمحتشمى وهو يصف موت صديقه ، وينتهيان به وهو يتأمل فى إيجاز شديد محاكمة حفيده وانتهاء أمل مستقبله . فإذا ضاهينا هذا الترتيب بالنسق الذى أسلفنا الحديث عنه حول نموذج الإيقاع فى مستهل هذا الفصل أمكن لنا أن نستخلص أمرين :

أولهما : كيفية توظيف نجيب محفوظ لتقنية تيار الوعى بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشخصيات ؛ أى تصويرها من جوانب متعددة ، فى نفس

الوقت الذى لا تلغى فيه حس الزمن ؛ بما يصب فى قلب إشكالية صراع الأجيال وتقلب الأبنية السياسية والاجتماعية ، وتجسدها على مستوى المشاكل الشخصية المباشرة .

وثانيهما : يتصل بتزاوج حركة الرواية بين المشهد ـ باعتباره النموذج الغالب عليها فى الظاهر ـ والتباطؤ الذى يتجلى فى نسبة عالية من الفصول نتيجة لعرض الحدث الواحد من منظور ثلاث شخصيات أحياناً ، دون أن يؤدى هذا إلى تكرار يسوق إلى فتور الاهتمام ، وذلك نتيجة لقدرة الكاتب الفذة على التنويع والمفاجأة وخلق تيارات التوتر الدرامى الفعال . كما تعمد فى بعض الحالات إلى نموذج الاختصار الذى يتم توظيفه بشكل لافت عبر منظور رندة بالذات ، مما يعكس حساسية موقف الأنثى وعزوف المؤلف عن استقصاء عالمها الباطنى مثلما يفعل مع الرجلين ، وعندئذ تصبح المرأة قادرة على دفع الأحداث فى الرواية بقدر ما هى فقيرة فى حمل الأفكار .

الانصباب السياسى :

تتراءى الدلالة السياسية للرواية على مستويين ؛ أحدهما يتمثل فى رحيق مركز يعتصر مباشرة من مادة الخطاب الروائى ذاتها ، والثانى يستخلص من جملة حركة الشخصيات ومصائرها ودلالة المواقف برمتها ، وعلى كلا المستويين فهى تمضى فى اتجاه نوع مما يسمى « الانصباب » ويعنى تآزر المؤشرات والعناصر فى اتجاه واحد يكوّن خلفية أيديولوجية غير مشروخة ولامبعثرة ، لا تتعرض لأى « تشتت » بل تتجمع فى حركة متوالية ينضم بعضها إلى البعض الآخر منذ الفصول الأولى حتى تتكاثف كقطع السحاب المتراكمة لصنع الأفق الخريفى المشئوم . وتصل إلى ذروتها فى شهادة « مقهى ريش » الفاجعة التى تتكافأ وحدها مع فواجع النهايات الدرامية المتراكمة.

وعندئذ نلمح تشاكل البنية القصصية مع درامية اللفتات المبثوثة عبر الخطاب . فعندما يقدم « علوان » نفسه فى علاقته المتجمدة برندة يقول:

«أعلنت الخطبة فى عهد الناصرية ، وواجهنا الحقيقة فى عصر الانفتاح ، غرقنا فى دوامة عالم مجنون » .

أما خطيبته رندة فتقول : « آه لو أمكنه أن يكون مهندساً ، كان «زمناً» من أبطال الانفتاح لا من ضحاياه ، وضحية أيضاً لـ ٥ يونيو واختفاء البطل المنهزم ، حائر لا موقف له» ويعود علوان لبلورة هذه الشذرات السياسية فى انهياره قائلاً : « كان يوجد حوار وضحك وحماس الدراسة وسطوة البطولة . احنا الشعب . اخترناك من قلب الشعب . والحب كان باقة من الورد فى قرطاس من الأمل . فقدنا زعيمنا ومطربنا الأول . ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر ، نصر مقابل هزيمتين » .

هذه هى محصلة معادلة جيل الشباب فى عهد الانفتاح الساداتى ، ويبدو منها امتلاء النسيج الوجدانى بأصداء البطولة المحبطة ،وتحول موسيقى الأمل إلى لحن جنائزى أسيف ، يتم ذلك عبر لون من التناصّ فى جملة واحدة من أغنية لعبد الحليم حافظ تشير إلى الزعامة الأولى بما كان لها من شرعية ثورية وإرادة منتزعة بقوة من حناجر المطربين وقلوب المنشدين معاً ، أما عندما جاء السادات فقد تحول النصر إلى مرارة الانكسار فى مفارقة فادحة . وعندما يبدأ هذا الجيل فى التسلى بحصر أعدائه تقول الفتاة :

ـ غول الانفتاح واللصوص الأماثل ..

فيرد عليها خطيبها : هل ينفعنا قتل مليون ؟

فتقول ضاحكة : قد ينفعنا قتل واحد فقط !

وما يحدث فى نهاية الرواية ويتجلى منذ عنوانها ، مع اختلاف العوامل والمستويات ، إنما هو تحقيق لهذه النبوءة الدرامية التى ترد فى مطلعها . أما شهادة « مقهى ريش » فهى البؤرة التى تتركز عندها نقطة تجمع الإشارات السياسية فى الرواية ، على أنها لاتفقد بمباشرتها قيمتها التقنية الفنية ، ففى هذا الصدد نجد أن شعرية السرد تختلف عن شعرية القصيد ، إذ أن هذه البؤرة المباشرة تعين القارىء على فك شفرة المستويات الدالة الأخرى فى النص وتبلور رسالته وتنظم إيقاع الدلالة الكلية له . خاصة بما تحفل به من مفارقات ساخنة سنرى أنها بالغة الأهمية فى تكوين النسيج الدرامى لهذا النوع من السرد .

يقول « علوان » لنفسه ومعه جيله كله من المثقفين والمعذبين بوعيهم فى مصر والعالم العربى : « مقهى ريش منقذ من ضجر الوحدة ، أجلس وأطلب القهوة وأرهف السمع ، هنا معبد تقدم فيه القرابين إلى البطل الراحل الذى أصبح رمزاً للآمال الضائعة ، آمال الفقراء والمعزولين »

« هنا أيضاً تنقض شلالات السخط على بطل النصر والسلام . النصر يتكشف عن لعبة ، والسلام عن تسليم . على مسمع من السياح الإسرائيليين، أسمع وأهنأ بشىء من العزاء .. كم أمة تعيش جنبا إلى جنب فى هذه الأمة» .

هذا حديث الحفيد لنفسه وهو فى ذروة مأساته ، عندما يقدم رؤية الشطر الأكبر من جيله ، الرافض لتعدد الاستجابات والذى يدين الحياة من حوله بشكل دامغ ، منطلقاً من حركة الأشخاص والأشياء الحسية ، حيث يندغم المصير الشخصى فى الصيرورة القومية ، ويصبح فشل علوان فى الحب والزواج نموذجاً أيقونيا للعبة التسليم وخيبة المشروع القومى .

إن الإشارة المفتوحة فى « مقهى ريش » إمعان فى الربط العضوى بين أحشاء الرواية وشوارع العاصمة المصرية . هنا حبل السرة ؛ فهى ملتقى المثقفين ومظهر تجسد ضمير الشعب اللاهى الصابر المستلب ، وفى نفس هذا المقهى سوف يرنّ فى الرواية خبر مصرع الزعيم الممثل ، حيث ينتهى هذا الفصل الفاجع من التاريخ العربى الحديث .

لكن الشهادة الجارحة لا تقف عند هذا الحد ، بل تمضى فى اعتصار الجرح إلى مداه ؛ « متى تبدأ المجاعة ؟ الرشوة عينى عينك وبأعلى صوت ، الاستيلاء على الأرض ، الفتنة الطائفية من يوقظها ؟ مجلس الشعب كان مكاناً للرقص فأصبح مكاناً للغناء . الاستيراد بدون تحويله عملة . أنواع الجبن . البنوك الجديدة . بكم البيضة اليوم ؟ والنقوط فى ملاهى الهرم وفسخ الخطبة . ما هو إلا ممثل فاشل ، وضرب المفاعل العراقى ؟ صديقى بيجين .. صديقى كيسنجر .. الزى زى هتلر والفعل شارلى شابلن .. لاخلاص إلا بالخلاص من كامب ديفيد ، العودة إلى العرب والحرب » .

فى وجدان علوان ، تفور وتتقلب هكذا مستويات الحياة الاجتماعية والقومية لتطفر منها حمم الهجاء السياسى للنظام والسخرية المريرة من صاحبه ، فتقطر الروايه دما سياسيا لم يكن تخثر فى حينها ، وبالرغم من المتغيرات التى شهدتها الخارطة العربية منذ ذلك الحين ، حتى لتوشك أن تعطى هذا الممثل بعض الحق فى مهزلة السياسة الدولية التى جعلت تنازلات الأمس قصارى أهداف اليوم من سلام مستسلم، إلا أن « علوان » الثمانينات يظل نموذجا للإنسان الذى ينغمس فى السياسة رغما عنه ، ويصير وعيه بؤرة تتجمع عندها أشعة الكون التاريخى من حوله فى مكان وزمان محددين .

إنه جزء من فضاء الوجود المصرى والعربى قد تم تثبيته على لوحة هذا الخطاب الروائى ، حيث يصل الإيقاع الداخلى للسرد إلى أقصى احتدامه ، بغض النظر عن حركة الزمن واحتكاكاتها وصرير تقلباتها . لا يملك المتلقى إزاء هذا الوهج اللافح المنصب عليه من النص سوى أن يتشرب قوة الصدق المنبثقة منه ، ويدرك تجانس هذه الرسالة القومية مع جملة المؤشرات الفنية الكامنة خلف المستويات الأخرى للنص ، مما يحقق لديه استجابة جمالية للوعى السياسى .

المفارقة مجاز الرواية :

ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر شعرية السرد ؛ تعادل فى أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذى يقوم به المجاز فى شعرية القصيد . وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهى أنها : تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر ، بالأصالة المرنة إلى الموقف والظروف المحيطة بعملية التواصل اللغوى خارج النص . عندئذ لايمكن الاكتفاء بالمعنى الحرفى وتصديقه بشكل مباشر . وإلا وقعنا فى دائرة البلاهة والغفلة والعجز عن فهم المقصود . فهى إذن تنفيس فنى عن ذكاء الإنسان وتعبير عن قدرته على رفض ما ينال له ونقده وتأويله حتى يتسق مع ما لديه من وعى ومعلومات .

ومن هنا فإن المفارقة - كما كان يرى الفيلسوف الوجودى الكبير «كير كجارد» - « أسلوب متفوق ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفع . إذ أنه يرحل بعيداً ويتم فى دوائر عليا » . وكلما كانت المفارقة مرهفة ودقيقة كانت أبلغ وأحفل بالشعرية ؛ فالسخرية المباشرة والتهكم الصريح لا يثيران من انتباه المتلقى وحساسيته ما تثير روح الفكاهة الجميلة العذبة .

وسوف نختار عدداً من المفارقات الموظفة فى رواية « يوم قتل الزعيم » لنشير بها إلى عنصر أساسى فى آليات السرد الدرامى عند نجيب محفوظ كما يتجلى فى مستوياته العديدة .

١ ـ يقول الجد فى مفتتح الرواية : « يجمعنا فى الصباح المدمس وحده أو الطعمية . هما معاً أهم من قنال السويس . سقياً لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى ، ذلك عهد بائد . أو : ق .أ ـ أى قبل الانفتاح » .

وهنا نلتقى بمفارقة الحياة الاقتصادية كما تتحقق فى مستواها التعبيرى . إذ نجد أنفسنا حيال ثنائية تتقابل فيها مجموعة من العناصر : فالحاضر مرتبط بالانفتاح وإشارات الحاجة والفقر ، فى مقابل الماضى الذى يرتبط بما قبل الانفتاح وإشارات الرخاء واليسر ، ويسمى مع ذلك بالعهد البائد . مما يقتضى تسمية الحاضر بالعهد السعيد .

ومن ناحية أخرى يكتسب الفول والطعمية أهمية للفرد أكبر من قنال السويس التى تدر نصف الدخل القومى لمصر ، مما قد يدعونا للوهلة الأولى إلى اعتبار ذلك لوناً من المفارقة ، لكننا لا نلبث أن نتبين أنها فى ظل سياسة الانفتاح الذى يقدم صالح الفرد على المجتمع ليست خطأ ؛ ومن ثم فهى مفارقة ملغاة .

عندئذ نكتشف أن هذه المفارقات ، بوضوح الجانب القصدى فيها لاتصبح مجرد تسمية خاطئة عندما نكاد نطلق كلمة العهد السعيد على الحاضر والبائد على الماضى ، بل تصبح فى المقام الأول عملية استبصار نقدى يؤدى إلى أن ندرك بلمحة لغوية خاطفة الفروق المميزة بين الموقفين ،

فهى تضعنا دلالياً على الحافة المسنونة الفاصلة ، فى الموقع الوحيد الذى يتيح لنا رؤية الجانبين فى لحظة واحدة .

٢ ـ ترتبط المفارقة الطبقية بهذا المستوى الاقتصادى وتستمد وجودها من سياقه ، حيث يقوم الاجتماعى بالتعبير عن البنية الاقتصادية فى تلاحم حميم. ولنقرأ هذه القطعة الحوارية القصيرة من الرواية للكشف عن هذا التلاحم:

قال علوان :

ـ والد أستاذتى علياء سميح يسوق « تاكسى » فى أوقات فراغه ، ويربح أكثر طبعاً ، فسأله والده :

ـ هل يملك التاكسى ؟

ـ أظن ذلك .

ـ ومن أين لى بشراء واحد ، وهل كان أبو أستاذتك غنياً أو مرتشياً ؟

ـ كل ما أعرفه أنه رجل محترم » .

والحراك الطبقى الذى يشير إليه هذا المشهد لا يمضى فى اتجاه العدالة الاجتماعية ولكنه من مظاهر التخلخل والاضطراب . فالحوار بما يروى من أحداث يدعم دلالة المفارقة الاقتصادية كما تتمثل فى وعى الشخصيات الروائية ، فوالد الأستاذة يفترض أنه ذو مركز أدبى مرموق ، لكنه يضطر لمواجهة أعباء الحياة إلى احتراف عمل أدنى فى السلم الاجتماعى ، ثم إنه لا يتمكن من كسب ما يكفيه إلا بقوة المال بغض النظر عن مشروعية مصدره، مما يعد مؤشراً لاضطراب القيم ، فينخفض من كان بجده واحترامه قد أصبح عالياً وأطلق اسم « علياء » على ابنته وجعلها أستاذة جامعية .

المفارقة هنا تكمن فى حركة الشخوص المتأرجحة بين العلو والانخفاض فى اتجاه مضاد لمستوى رقى الإنتاج العقلى فى مقابل اليدوى ، وهى إحدى سمات الانفتاح ، وليست من قبيل فعل الزمن الغيبى الذى كثيراً ما كان يسند إليه فى الآداب الشعبية هذا العبث بالمصائر والأقدار دون منطق أو نظام.

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نلتقط هذه المفارقة وأمثالها إلا عبر السياق ، ومن هنا نفهم ما يؤكده أكبر ناقد حديث درس أهمية « بلاغة المفارقة » وهو « واين بوث » إذ يقول :« أن تكون كلمة أو مشهد أو عمل بأكمله معتمداً على المفارقة فهذا لا يتوقف على موهبة القارىء ، بل على المقاصد التى تكوّن الفعل الإبداعى . أما أن يعتدّ بها كمفارقة أو لا ،فإن هذا يتوقف على متابعة القارىء للدلائل التى تشير فعلاً إلى هذه المقاصد . ولن يكتشف القارىء هذه الدلائل إلا عبر السياق » .

٣ ـ إذا كان المكان ذا أهمية بارزة فى الفضاء الروائى فإننا نختار من مجموعة المفارقات الدرامية المتصلة به فى هذه الرواية ما يمكن اعتباره « بيت القصيد» أو مكمن الدلالة فى هذا العمل ، وهو غياب الحجرة اللازمة كما يتجلى فى الفقرة التالية : «وجدتنى فى الشقة الصغيرة وحيداً كالعادة .. أفعل ما أستطيع فى حجرة نومى ، وحجرة المعيشة حيث أمضى وحدتى مستمعاً للقرآن والأغانى والأخبار فى رحاب الراديو أو التليفزيون ، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه . الحمد لله ، لا اعتراض على قضائه».

فنلمح هنا مفارقة تقاطع الزمان والمكان ؛ إذ أننا حيال أجيال ثلاثة : الجد: يشغل غرفته ، الأبوان : يشغلان غرفتهما ، أما الجيل الثالث ـ علوان ـ

فهو الذى لا مكان له ، فيستضيفه الجد . وتفصح هذه البنية المصغرة عن مشكلة الفضاء الروائى برمتها وتندرج فى مستوى آخر لتصبح هكذا :

ـ الفضاء المكانى : وحدتان ، والثالثة ملغاة ، فالحفيد لا مكان له على أهمية دوره فى منطق الحياة ، لأن الحلقة الأخيرة هى المنتجة ، وهى التى لا يمكن الاستغناء عنها بالضرورة ، أما الوسطى فيختزلها الفنان هجاء لها كما أشرنا من قبل لكنها تمارس حضورها المكانى .

ـ الفضاء الزمان : وحدتان والثانية ملغاة وهى جيل الوسط . وعبر هذا التقاطع بين الزمان والمكان تبرز بشكل حاد مفارقة الغياب كبنية دالة أساسية للنص .

ولأننا وصفنا الرواية بأنها سياسية ، فلا يسعنا سوى أن نبرز بعض المفارقات السياسية فيها ، سواء كانت ترتكز على اللغة أو الموقف، وهما طرفاً المفارقة الغالبة هنا ، قبل أن نشير إلى كيفية تجانس هذه التقنية مع ما رصدناه من طبيعة الإيقاع الكتابى والزمنى فى الرواية .

وربما كان بوسعنا أن نقول إن هذه التقنية الخاصة بتقديم العنصر السياسى فى صيغته الأدبية هى التى تضمن له البقاء والفعالية الجمالية ، أما مضمونه المباشر فهو غير فنى بطبيعة الأمر .

وقد اجتهد علماء السيميولوجيا المحدثون فى التمييز بين أنواع الرسائل المختلفة ومدى قابليتها للدوام ، على أساس أن الأعمال الأدبية تصيب من الخلود بقدر ما تستمر فعاليتها المحددة ، وقانون الأدب العالمى لا يحيله إلى مجرد أرشيف للوثائق التى تعيننا على إعادة بناء الماضى المتخيل . ولهذا فإن الأعمال الأدبية تتضمن جوهرياً نوعاً من «الرسائل» بدون ملابسات محددة ،

نوعاً من التواصل الذى لا يستهدف ردود فعل مباشرة ، بل ينحو إلى تغذية تأمل أفراد الجماعة الإنسانية حول جماع مواقفهم الشاملة .

بهذا التحفظ وحده نستطيع أن نكفكف من إعجابنا بالمادة السياسية المباشرة فى هذا النص الروائى ، ونتقدم إلى اختبار بعض تجلياته المحولة تقنياً إلى أدوات فنية عبر مجموعة من المفارقات ذات الطابع السياسى .

١ ـ تتدخل أم رندة كى توسط جد علوان لنصيحته بأن يبتعد عن طريق ابنتها مادام لايستطيع مادياً إتمام زواجه بها . ينهى علوان قراره إلى خطيبته فى مكان التقائهما الأول ، مفارقة الأمكنة ، ثم يعود للمنزل فيجد جده جالساً أمام التليفزيون يشاهد فيلماً مجنوناً ، مشاكلاً للانفتاح ، فيسأله :

ـ ولِمَ ترى مالا تحب ؟

ـ فى القناة الأخرى خطبة .

فيقول له : « الخطبة فسخت » .

فالجد يهرب من الخطبة السياسية التى لاتتواصل معه لانقطاع العلاقة الوجدانية بين الزعيم الذى يلقيها وشعبه ، فى نفس الوقت الذى ينهى إليه الحفيد فيه فسخ الخطوبة لاستحالة استمرار الحب وضرورة انقطاعه . فيقوم التشاكل اللفظى فى الجناس بين الخطبتين بإبراز المفارقة الماثلة فى اللفظ والموقف ؛ إذ ينعكس انقطاع الحب فى مستويين : الشخصى والقومى ، ويتضح ارتباطهما السببى عبر هذا الجناس اللغوى العابر .

٢ ـ عقب المشهد الذى أوردناه سلفاً ، والذى توحى فيه رندة لخطيبها بأن قتل واحد فقط قد يحل مشكلة الجيل بأسره ، وبعد عدة كلمات يبرز اسم رئيسها فى العمل « أنور علام » مدير الشركة الذى يعمل بخبث ودهاء

على إفساد العلاقة بين الخطيبين ، وتلعب مفارقة الأسماء دورها بمهارة بالغة عند نجيب محفوظ كما لاحظ كثير من الباحثين ، بحيث يتضح أن «أنور» هذا إنما هو التجسيد المصغر روائياً «لأنور» الآخر ، فهو مثله : « نحيل طويل غامق السمرة مستدير العينين ذو نظرة نافذة وأيضاً كهل » .

واقترانه المتعسف بالحيلة بخطيبة غيره ، ومحاولة التجارة فى عرضها ، ونهايته الفاجعة ، مصرعه على يد غريمه « علوان » تمثيل كنائى باهر لنفس الحدث الذى يتم فى مستوى قومى آخر « يوم قتل الزعيم » مما يجعل لمفارقة التوافق فى الاسم والمصير والدور السياسى دلالة مضاعفة ومكثفة . بحيث يقوم « أنور علام » بدور التميمة والأيقونة المصغرة للنموذج السياسى الكبير، وبحيث يصبح عالمهما الانتهازى اللاأخلاقى المدمر هو الذى توجه له الضربة فى نفس الوقت بما تتمخض عنه من احتمالات مفتوحة .

٣ ـ وأخيراً فإننا نتوقف إلى جانب مفارقة الخطبة والأسماء عند مفارقة الأعياد ، والذى يطلقها هو الجد إذ يقول فى تأملاته الحوارية : « هاهو العيد ذا يطل علينا متوجاً بأنداء الخريف ، نهر من السحب البيضاء يتدفق فوق النيل الأسمر (لاحظ التضاد الجميل) والأشجار الباسقة دائمة الخضرة .

فقلت :

ـ وعيد آخر التقت دورته مع العيد ؛ عيد النصر .

فقال علوان ساخراً :

ـ النصر والسجن .

فقلت بنشوة غازية :

ـ لا دوام لحال . الجديد آت أيضاً لا ريب فيه » .

هنا يلتقى الزمنان : السياسى والشعبى فى التقاء العيدين ليصنعا مفارقة واضحة ؛ الأول كآبة وسجون ، والثانى يفترض فيه الفرح والحرية . وحتى فى قلب الزمن الأول يتصارع الضدان : النصر والقهر . وفى قلب الثانى يتصارعان : الفرح والكرب . هذا هو لب الدراما فى المفارقة ، لكن إدراك إيقاع الحياة والوعى بانتظار الجديد منها يخففان العبء ويغريان بتحمل المزيد .

هذه المفارقة تبدو كما لو كانت من صنع التاريخ ذاته ، لم يؤلفها الخطاب الروائى ، لكنه أمسك بأطرافها ، واستطاع أن يحيلها من واقع عادى مبتذل إلى لحظة باهرة من التماع الحكمة والبصيرة التاريخية فى وعى أبطاله . استطاع أن يقبض على العنصر الدائم فيها بما يتولد عنه من فهم عميق وحميم لدعابات الأقدار .

إن وظيفة المفارقة فى هذا الإطار تستخلص بمنطق الخلاف ، إذ يتضح ـ كما يقول علماء النقد فى بحثهم عن المفارقة ـ أن بعض أنواع الفن والأدب ، تلك التى لا تتضمن مفارقة على وجه الخصوص ، تبدو بوصفها موضوعا لرؤية أحادية بالفعل ، يمكن إدراكها مباشرة ، لأن الخصائص الشكلية إما أن تعقد فوقها غشاوة ، وإما أن تغيب أمام المحتوى الذى تكشف عنه بصفاء .. لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميز بتوظيف المفارقة مشتملا على السطح والعمق ، الغشاوة والصفاء ، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى . ولهذه الخاصية الجوهرية فى المفارقة ، باعتبارها عوناً على ازدواج الرؤية ، أو لنقل تجسيدها

من أبعاد عديدة فإنها تسهم فى تعدد دلالات النصوص الأدبية بطريقة موضوعية بارزة. لهذا فإن روائياً عظيماً مثل « توماس مان » كان يصف المفارقة بأنها «لمحةصافية شاملة بللورية النقاء . هى لمحة الفن نفسه .. أى أنها لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء والموضوعية التى لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية ».

والتضاد فى المثال الذى ذكرناه بين الكآبة والسجن من ناحية ، والصفاء والفرح والحرية من ناحية أخرى، هو الذى يحقق شرط المفارقة الأساسى وهو التضاد بين المظهر والمخبر ، بما يجعلها ذات طابع درامى واضح ، ويعينها على أداء وظيفتها الجمالية المتمثلة فى « إنتاج أبلغ أثر بأقل الوسائل إسرافاً .» بما يحقق شعار النموذج الدرامى فى السرد فى اعتماده على محورى التضاد والاقتصاد .

ولو ذهبنا نستقصى ظواهر المفارقات المتصلة باللغة أو الموقف أو كليهما معاً فى هذا النص لوجدناها تنتظم مساحته كلها بشكل عنقودى يحقق فى ذاته أيضاً درجة عالية من الإيقاع المتسق المتوازن عبر النسيج الروائى بأكمله.

فإذا تساءلنا عن نقطة التماس والتلاقى بين محورى التحليل لهذا النمط من الأسلوب السردى الذى وصفناه بالدرامية وهما الإيقاع والمفارقة، أمكن لنا أن نستعيد ما أشرنا إليه فى سياق التحليل من مناطق الربط فى بعض الفقرات التى تشف عن ذلك ، كما أمكن لنا أن نضيف إليها عدة نقاط ناجمة عنها تتركز فيما يلى :

ـ اختار الروائى ثلاث شخصيات تتناوب السرد بهندسة محكمة وإيقاع

منتظم ، لكنه أقام بينها تقابلاً يمثل اختلاف منظور الأجيال للظواهر الاجتماعية والسياسية ، وجعل من طريقة كل شخصية فى قص الحدث ذاته فرصة لإبراز هذا الاختلاف ، مما يدمج الإيقاع الكلى للنص فى لون من المفارقة الشاملة لأبعاده .

ـ نسج المؤلف فى جديلة محكمة بين الوقائع المتصلة بالمصائر الفردية فى مستواها اليومى وبين نظائرها القومية فى عملية ترميز تراوح بين المباشر الآنى ودلالته التاريخية المجسدة فى النموذج العام ، فساعدت المفارقة القائمة بين المادة السياسية الساخنة من جانب ، والدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكانى والزمانى من جانب آخر على إضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالأثر الباقى للنص لدى المتلقى .

ـ جمع المؤلف فى هذا الشكل السردى بين القص والسيرة الذاتية للشخوص ؛ أى بين المنظور الموضوعى الناجم عن تقابل السير والمنظور الذاتى المتمثل فيها ، فحقق بذلك لوناً من الاتساق الشعرى الدرامى العميق ، مما يجعله يناوب بين توظيف المشهد والاستعراض البطىء والمكثف، ويعثر بهذا على التوازن الروائى الصحيح عبر عرض مجموعة التخالفات والمفارقات الموضحة لمدى انسجام النظام الكامن فى البنية الروائية .

الولاعة .. لحنا مينه

يحلو لعشاق النقد التقييمى فى الأدب العربى أن يعدوا «حنامينه» أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية العربية المعاصرة ، ولا تكمن أهميته فيما يمثله من تيار واقعى ملتزم ، كما أنها لاتستمد من ثراء البيئة الشامية التى برع فى التعبير عنها ، بقدر ما تمتاح من إنجازاته الروائية ذاتها خلال أربعين عاماً من الإبداع المتواصل . ويكفى لدى أصحاب هذا الرأى أنه صاحب أكبر وأجرأ سيرة ذاتية كتبت باللغة العربية حتى الآن ، متمثلة فى ثلاثيته الملحمية الذاتية الكبرى : «بقايا صور» و«المستنقع» و«القطاف» والتى جاءت بعد ثلاثيته البحرية الأخرى عن « حكاية بحار» و«الدقل» و«المرفأ البعيد» وكلاهما يضمن له مكاناً متميزاً فى ساحة الإبداع الروائى يتسم بخصوصية بارزة هى طول النفس وكثافة التجربة المعاشة بالرغم من تجاهل بعض الدارسين العرب والأجانب له .

بيد أن المنظور الذى نقارب به آخر فلذة من إنتاجه الخصب ليس تقييميا ولا عاماً ، وإنما يقع فى إطار مشروع محدد لدراسة أساليب السرد فى الرواية العربية ، ومن ثم فهو منظور تحليلى تقنى ، يقتضى عدم التركيز على الصبغة المذهبية أو الإقليمية ، إلا بمقدار ما تكشف عنه الملامح المميزة لطريقة السرد وتساعد فى توصيف أسلوبه .

وإذا كانت ممارسة النقد التطبيقى للخطاب الروائى تقضى بالتماس

نموذج نصى لتحليله ، فإن اختيار هذا النموذج قد يخضع لأحد معيارين : إما معيار التقنى الخالص الذى يجعلنا نختار أنضج أعمال الكاتب وأكثرها «كلاسيكية» فى تمثيل توجهه وأسلوبه ، بغض النظر عن تاريخ صدورها ، وإما المعيار الزمنى الذى يجعلنا نتوقف عند أحدث أعماله وآخرها فى تاريخ الصدور .

ولعل العمل الموفق الناجح يصبح فى متناول أيدينا إن كان هذا العمل الأخير زمنياً مستوفياً للشرائط الفنية اللازمة وممثلاً لتجربة الكاتب الكلية . وربما كانت رواية « الولاعة » التى نشرت مؤخراً نموذجاً جيداً لهذا النوع من الأعمال الناضجة القوية .

بين الحياة والخلق :

يستطيع « حنا مينه» أن يباهى ـ كما يفعل ذلك دائماً فى أحاديثه الصحفية الأدبية التى جمعها فى كتابين ـ بأنه يستمد نسغ أعماله الفنية من تقلبه المرير على سطح الحياة الساخن . منذ أن كان صبياً يسحقه الجوع والقهر فى إقليم « اسكندرونة» السورى قبل سيطرة الأتراك عليه ، حتى عمل صبى حلاق وعاملاً فى الميناء طيلة سنين عديدة ، لم يسعفه بعدها ويشده إلى دنيا البشر «الأوادم» ـ كما يسميهم ـ سوى عمله « مرمطوناً » صحفياً فى اللاذقية ودمشق . لكن ظل هذا الكنز الذى تراكم عبر سنين طويلة من خبرة مباشرة بالحياة تفوق جانب التحصيل المنهجى المنظم الذى تقدمه المدارس والجامعات هو الرصيد الذى يمد يده وقلبه إليه كلما أمسك بالقلم وحاور الورق ، وهو لايكاد يبدأ الكتابة حتى يسيطر عليه هاجس «السرد الروائى» الذى برع فيه وأتقنه بعد أن ورثه من أبيه ، وساعدته عليه قراءاته خاصة فى

«ألف ليلة وليلة » وغيرها من مصادر المعرفة الأدبية الأولى ، مما أدى بمرور الوقت إلى سد الثغرات الكبيرة أو الفجوات المعرفية التى يتركها التكوين العصامى عادة لدى أصحابه . باستثناء فجوة واحدة تظل فاغرة فاهاً فى قلب وروح « حنامينه » ، وهى ارتباطه الحميم الموصول فكراً وإنتاجاً بالتيار الاشتراكى النضالى الذى ظل وفياً له ولما يترتب عليه من أحادية المنظور الحيوى حتى اليوم .

فى هذه الخاصية البارزة التى آثرنا أن نسميها ـ ولو بطريقة غير تقنية ـ منذ البداية تكمن قوة كاتبنا ونقطة ضعفه الشديدة أيضاً . فى التزامه الأيديولوجى الذى كوّن رؤيته وتحكم فى طريقة اختياره لمادته السردية من «خامات» الحياة المبذولة أمامه .. ولأن طفولته وصباه ملحمة أليمة من الشقاء والحرمان ، ولأنه تعلم بشجاعة فائقة ألا يخجل منها ، بل يصوغها عملاً فنياً إنسانياً بالغ الرقى عبر مجموعة من الآثار التى يربو عددها الآن على العشرين رواية ، بعضها قد «زف» ـ أى طبع ـ عدة مرات على حد تعبيره ، وترجم إلى جملة لغات ، فإن الخاصية المنبثقة عن هذا الموقف ، والممثلة للملمح الأسلوبى الأبرز لديه ، هى تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المحدثة . أمام استجابته العفوية لضغط مادة الواقع عليه .

إن لديه شراهة عظمى فى تسجيل نمط الحياة الذى اكتوى به فناً ، وقد تتلمذ على يد « جوركى » وعمالقة الرواية الروسية الشطر الأوفى من حياته . وتعلم جمالياتهم الواقعية بدأب ومثابرة ، وحفظ كلماتهم الأثيرة عن «دواليب المأكولات الفنية» ـ كما يسميها . لكنه ملكى أكثر من الملك ذاته . فقد تعمد طيلة حياته وإنتاجه أن يترك للمنظور الأيديولوجى ممارسة فعاليته المطلقة عليه فى اختيار المادة والتفصيلات ، وتكوين النماذج الإنسانية

وصياغة مصائر البشر . وكأن إنتاجه برمته قد أصبح تطبيقاً إبداعياً لأصول المنهج الواقعى الاشتراكى كما تمثله الكاتب .

هنا تنبت الفجوة التى أشرت إليها من جانبين متشاكلين :

أولاً : لأن إيقاع الحياة وتطور المسار التاريخى ، فى العالم العربى عموماً وفى القطر السورى على وجه الخصوص ، لم يأخذ فى اعتباره تعزيز مصداقية المقولات الاشتراكية عن الصراع الطبقى وتطوره والأبنية الاجتماعية والسياسية وطريقة تداعيها . بل سار بمنطقة الخاص المتراوح فى الترجمة العملية بين إمكانية التلاقى مع القوانين « العلمية » للحتمية التاريخية حيناً والبعد المتلاحق عنها أحياناً أخرى .

فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكى ذاته فى الآونة الأخيرة أدركنا أن المنعطفات الحاسمة لا تمضى فى الاتجاه الهندسى المحتوم للاشتراكية ، وأن قصاراها هو تعديل مسار الرأسمالية لكى تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية والقومية . ولأن الأدب طبقاً لهذه المبادىء ذاتها انعكاس للواقع وتنبؤ بالمستقبل معاً فإن التزام «حنامينه» الأيديولوجى الأصم قد جعله يغفل رؤية الواقع الفعلى كما يحدث هناك الآن ، ليحل محله واقعه المختار ومستقبله الموعود .

إن حركة الحياة قد خذلت هذا النوع من الحماس المذهبى وأوشكت أن تكذب رؤيته . ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد انحيازا للقيم الحضارية الكبرى كما تتجلى فى العلم والحرية والرخاء ، دون أن يجسدها على سبيل الحصر فى الاستراتيجية الاشتراكية فحسب لما كان بوسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة فى أعماله بين الواقع والمثال ، وهو الذى شبع تقريعاً للمثاليين المؤمنين .

الأمر الثانى الذى ترتب على هذا الانفصام بين المنظور الأدبى وما يمثله من حس تاريخى هو أن كاتبنا ظل أميناً للخطاب الروائى التقليدى إلى درجة كبيرة . فلم تتطور صيغه ولا أشكاله الفنية إلا فى أضيق الحدود . ولولا أن لديه قدرة فائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى الحياة عن طريق استثارة عناصر التوتر الدرامى التى تهز قارئه على وجه التحديد لما استطاعت تجربته أن تعوض هذا الفقر الواضح فى طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثة على مافيها من صدق وحرارة .

ولأن هذه النتيجة مصادرة على المطلوب بحثه فى التحليل النقدى فإن علينا أن نشرع فى قراءة النص المدروس ، واستخلاص هذه الملامح منه .

ومع أن تلخيص الأعمال الفنية اعتداء على بنيتها النصية ، خاصة من وجهة النظر الأسلوبية إلا أنه يتعين علينا لضمان متابعة القارىء للتحليل أن نشير إلى الموضوع الرئيسى للرواية وخطوطها العامة قبل أن نتوقف عند بعض خواصها التقنية . فهى تحكى قصة تيقظ الوعى لدى شاب عربى من سوريا فى السابعة عشرة من عمره إبان فترة الاحتلال الفرنسى لوطنه ، وذلك عن طريق حدثين يستغرقان أربعة أيام لا أكثر : أحدهما هو حلول فتاة قريبة لهم ضيفاً على أسرتهم ، وهى أنثى ناضجة وخبيرة فى فنون الإغراء الجنسى ، مما يوقظ شهوته ، ويبعده عن دنيا البراءة التى ظلت أمه تشده نحوها بإصرار شديد . والثانى هو القبض على عمه ، زوج أمه ، لليلة واحدة، بتهمة توزيع منشورات معادية للنظام ومحرضة على تكوين نقابات عمالية .

ولولا أن مهارة «حنامينه» فى إقامة تشابك عضوى حميم بين هذين الخطين الدراميين قد جعلته يكوّن سحابة ضبابية من الشك فى علاقة الفتاة

بأجهزة التخابر والتجسس ، علاقة لم تحسم فى الرواية عن طريق اليقين ، لظل الحدثان منفصلين عن بعضهما البعض . لكن اللافت للنظر ، من الوجهة التقنية هو أن الرواية تستخدم ضمير المتكلم فحسب ، وتسير فى خط زمنى أفقى منتظم طيلة صفحاتها لاتقطع وتيرتها التقليدية سوى بعض الخواطر التى يتذكرها الفتى مما قيل له منذ فترة وجيزة ، أو مما اختزنته ذاكرته الآلية من تجربته المحدودة مما لا يخرج عن نطاق الأسلوب السردى المعتاد فى القص .

فالرواية إذن ـ من الوجهة الفنية ـ شديدة البساطة وسطحية الهندسة . إذ لا تقوى ، مع اعتمادها على منظور شخصية واحدة تتركز الوقائع فى بؤرة إدراكها ، على توظيف تقنية تيار الوعى ، لأن الخواطر التى تنهمر منها فى نفس هذا الفتى الساذج تدور حول الغرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معاً ، ولا تتداخل فيها الأصوات ولا المستويات المركبة ، لأن نموذجها نمطى مرسوم كما اعتاد المؤلف أن يخرج نماذجه المؤدلجة ، لا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها الفعلى وتناقضاتها الوجودية . ليس أمامنا سوى هذا الصوت المفرد ومن يحاوره على ما سنوضح فيما بعد . وهى تمضى فى خط زمنى طولى لاينكسر ولايتركب ، بإيقاع متوازن يحتفظ بنسبة التوتر الضرورية لدرامية الحدث ، مما يجعل بساطة هذا التكوين التقنى مظهراً مشاكلاً لبساطة المنظور الأيديولوجى الأحادى المسيطر عليها .

مذاق الكلمات :

ينقسم الناس عند « حنامينه » إلى نوعين : ابن المدارس وابن الحياة . وابن المدارس لاينتمى طبقياً إلى فئة تختلف عن نظيره ، بل هو غالباً مثله نابت من قاع المجتمع ، لكنه قد أمسك بعصا سحرية فى يده هى القراءة ، أو على

تعبيره الأثير «قد أصبح يكلم الورقة» مما يتيح له درجة أعلى من الوعى والفهم والقدرة على التواصل مع الآخرين . وهو غالباً لم يتجاوز فى مدرسته المرحلة الابتدائية فى إحدى المدارس المسيحية التى تلتقط أبناء الفقراء وتنثر فى رؤوسهم -حبات يسيرة من المعرفة لكى تفتح عيونهم على ما حولهم ، ولأن المؤلف ملتزم بتتبع الخيوط المكونة لنسيج تجربته الشخصية كما أسلفنا ، فإن الراوى لديه فتى يتأمل ذاته ، على طريقة أبناء المدارس ، وهو يتمرغ فى حمأة الفقر ، ثم وهو يطل على الحياة بخوف غريزى من داخل شرنقتها .

ومن أهم الأدوات الفنية التى يستخدمها «حنامينه» فى هذه الرواية بالتحديد أداة ترتبط بصيغ السرد ولغته خاصة ؛ إذ أنه يصب فى الكلمات التى يلقيها أبطاله فى حواراتهم ونجواهم خلاصة مركزة حساسة لنوعية تذوقهم للحياة . فالإنسان الشامى الذى استنقذه هذا الكاتب من مجال الضياع الكونى كى يتجسد فى أعماله لا يتجلى بسماته المميزة فى ملبسه أو مأكله ، أو ارتباطه الحميم ببحره وبره ، بكرومه ودروبه ، بقدر ما يرتبط بصوته ونبراته ، ووقع الحياة على عقله ووجدانه ممثلاً فى كلماته .

غير أن هذه الكلمات بانتشارها المخفف ، وترائيها البطىء فى ثنايا النسيج اللغوى المتوازن تختلف عن تلك اللوازم الشامية الكاريكاتورية التى تعودنا على سماعها خاصة من الأفلام السينمائية بشكل مكثف ودامغ . وأخشى ألا يكون بوسعنا الإشارة إليها فى النص دون إحداث مثل هذا الأثر الكوميدى . لأنها عند الاقتطاع من سياقها المطول تنحو إلى التركيز وتصبح مثل الإشارة السينمائية . وإن كان انتشارها فى رقعة النص الكاملة يجعلها أكثر عفوية وطزاجة وتدفقاً بالحياة فى إيقاعها المعتدل . لنجرب مثلاً هذه الجمل من المشاهد الأولى فى الرواية :

«كفى ! أنا لا أفهم عليك .. أنت هو العقدة التى تحدثت عنها ، أنت عقدة نفسية لايفكها حتى الشيطان نفسه .. ولعلمك أقول : أنا لا أعيش فى الوحل ، وأبى لا يعيش فى الوحل . العمى ! أين هذا الوحل ؟ بخاطرك».

وبوسعنا أن نشير إلى هذا النبر الشامى فى كلمات «أفهم عليك» «العمى» «بخاطرك» لكن ذلك لايكفى لرصد حركة اللغة وهى تجسد حساسية الفتى المحاور لمعلمه ، والذى لا يدرك مجازية تعبير « تعيش فى الوحل » فينفتح وعيه بالحياة عبر تحليله الحوارى للجمل الكنائية والاستعارية خصوصاً . وهو ينفث خلال ذلك طبيعته التلقائية فى طريقة كلامه ولهجته وصوته المميز.

إن الرواية وهى تلتقط من العماء التاريخى بعض الحيوات المرتبطة بالزمان والمكان ، وتسجل كينونتها الأنثروبولوجية التى قد تتبدد فى الفضاء بدون هذا التبلور اللغوى إنما تسجل فى الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز الغنى المفعم برائحة الوجود الفعلى . فكأن تلك المجتمعات التى لم تجد من يسجل كتابة نبراتها الصوتية لم تخلق بعد بالنسبة للآخرين ولم تترسخ عبر وعى تاريخى عميق بالنسبة لأهلها ، إنها تموت تدريجياً فى طوايا النسيان .

من هنا فإن الأدب ـ وقد شاركته السينما حديثاً فى هذه الخاصية التسجيلية ـ هو ضمان استمرار الإدراك المعرفى لمختلف مراحل الحياة التاريخية ، وشهادة ميلاد المجتمع التى تسمح له بأن يندرج فى منظومة التجربة الإنسانية العريضة .

بيد أن هذا المذاق المميز للكلمات والنبرات فى أصوات شخوص «حنامينه» وولعه الشديد بالكنايات ـ كما سنذكر فيما بعد ـ لا يلبث فى رواية «الولاعة » أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصيغ أكثر مما

تفعم برائحة الحياة . وذلك حين يسرف المؤلف فى رصد وعى الصوت الوحيد الناطق فى الرواية عن طريق استفساره الدائم ـ الطفولى فى بعض الأحيان ، واللامعقول فى أحيان أخرى ـ عن معانى الكلمات ـ واجتهاد المعلم فى شرحها ، ربما قاموسياً ، مما يؤدى إلى كثير من الاستطراد وتبريد المواقف الدرامية المتوترة . فتصبح الكلمات مثل « الزوائد الدودية » التى كانت لها بعض الوظائف خلال التطور الحيوى للإنسان ثم فقدتها بمرور الزمن وأصبحت مصدراً للالتهابات والمشاكل العضوية .

وسنضرب مثلاً يسيراً على ذلك ، عندما يأتى ذكر والد الفتى يقول عنه المعلم :

ـ « يعنى عمك ، زوج أمك ، لأن والدك عبود الأرمنى صار رميماً ـ ماذا تعنى بكلمة رميم هذه ؟ » .

هنا ينحرف الحوار إلى مسار جانبى لايقع فى صلب حركة الفعل الحقيقية فى الرواية لأنه يستهدف الكلمات فحسب . وقد يرى بعض من يقوم بتحليل النسيج اللغوى والدرامى للرواية فى تعالقهما أن هذه الاستطرادات إنما هى وسيلة للكشف عن تمدد الوعى وتفتح عين الفتى الذى يتحول فى عدة أيام من حال إلى آخر . فعن طريق الأسئلة التى تتخذ مظهراً لغوياً يتعرف على الواقع وعلى الحياة .

لكننا لا نلبث أن ندرك ـ والمثال الذى سقناه شاهد على ذلك ـ أن الأسئلة المعجمية لا تصب فى تيار تعميق الوعى بالحياة بقدر ما تشير إلى بلادة صاحبها وتخلفه فى التقاط الذبذبة الدقيقة وتوقفه المخل أمامها، بينما كان ينبغى أن يمتصها عبر فترات طويلة من التشرب والتعلم . مما يجعل

الحوار نفسه فضولاً مقمحاً على اللحظة ، ففى المواقف الحية يتجاهل الإنسان عادة مثل هذا التشوف لإدراك معانى الكلمات حرفياً اكتفاء بفهم الإطار العام للدلالة طبقاً للسياق وحفاظاً على عملية التواصل أن ينقطع والاهتمام الموجه إلى بؤرة الحوار الدلالية أن يتبدد . وبهذا فإن الانحراف عن الكلمات التى تجعلنا نجرب مذاق الحياة إلى تلك التى تقع على هوامش المعاجم قد يؤذى عند الإسراف فيه عملية التدفق العفوى للنص الروائى .

الإيقاع المسرحى :

يبدو لنا أن السمة الأخرى الناجمة عن هذه البنية الروائية المبسطة للولاعة هى ما يمكن أن نطلق عليه غلبة «الإيقاع المسرحى» المرتبط بالشخوص والزمان والمكان ، لكنه إيقاع مميز لمسرح خاص أقرب ما يكون إلى المسرح التجريبى . ويتجلى هذا الطابع فى عدة مظاهر لافتة من أهمها :

ـ أن الرواية تبدو كما لو كانت «مقصوصة الأطراف» ، لاتحتوى إلا على حفنة يسيرة من الشخصيات النموذجية التى تتسع لها دائماً خشبة المسرح . ومع أنها تعتمد كما قلنا على أسلوب السرد المباشر للصوت المنفرد ، فى شبه «مونولوج» طويل ، تتمركز فيه بؤرة الكلام والفعل معاً ، فإن الشخوص الأخرى لاترى ولاتنطق سوى فى حضرته ، عندما تكون فى حوار معه . لا نتابعها بدون منظوره ، ولا يمكن أن نراها فى غيبته . ولا نسمعها إن لم تتحدث إليه . فهو مركز الرصد فى القطع السردية . وقطب الحوار فى المشاهد العرضية . على ما بين العرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفى عليها طابعها الدرامى المميز .

لكن الشخوص تتسم بالاقتصاد الشديد ، فهى لا تزيد فى جملتها على

ستة . تتكون من الأسرة النواة : الفتى وأبواه ، والقطبان اللذان يتجاذبانه، الواعظ الممسوس والمعلم المناضل ، ثم الفتاة « الولاعة » التى تشعل دراما التجربة فى قلب الرواية . لايكاد مسرحها يتسع إلى جانب هذه الشخوص لأية ظلال أخرى تمر عليه ، لا وجود تقريباً فيها لآخرين . كل يأخذ دوره ، ويقوم بمهمته . ويتبع «البؤرة» حيث تتحرك وتتكلم ، مما يجعل هذه الحفنة اليسيرة من الشخوص تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقاتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوى فحسب ، مما يضفى على الرواية صبغة مسرحية تجريبية . ويجعلنا نتذكر ـ كما يلاحظ لوكاتش فى تحليله لموقف مشابه لذلك ـ ذلك الفيلم الكوميدى الصامت لشارلى شابلن وهو يعرضه خلال إعداده السريع لحقيبة ملابسه استعداداً للسفر ، فيكوم فيها الملابس حيثما اتفق ، فإذا رأى أنها تفيض على حواف الحقيبة أخذ المقص وقطع تلك الزوائد وأغلق الحقيبة بارتياح على قميص بدون كم ، وآخر مقصوص الصدر والرقبة ، وبنطلون بدون رجل أو مؤخرة وهكذا . فالشخوص لاتعرض هنا بكامل حضورها كما هو الشأن فى الروايات المستديرة ، لاتتحرك بجميع ارتباطاتها وأعماقها ، بل هى مختزلة إلى فئات محددة وحيدة الأبعاد ، طبقاً لمنظور ساذج شبه أبله ، بما يجعلها واضحة التجريد والفقر .

ـ والظاهرة الثانية المرتبطة بالإيقاع المسرحى هى افتعال الحوار فى أحيان كثيرة حتى يقوم مقام الحدث ويمثل الفعل ذاته . فهناك «برلمانات» مطولة لأحاديث لاتنتهى بين الأطراف صيغت بمهارة فائقة ، تذكرنا بحوارات توفيق الحكيم الذكية جداً ، الماهرة فى التشقيق وتقليب الكلمات وتعريف المصطلحات وإقامة التوازيات بين المتحاورين دون التقاء حقيقى . لكنها لاتصب فى صميم الحدث الروائى ، بل تثقله بالألوان الصارخة على

الخطوط الرئيسية للشخصيات . فالفتى يتفتح على نار الشهوة وينقلب من الضد إلى الضد فى يوم وليلة . والواعظ الممسوس دجال «موليرى» يلحس عقل الأم الساذجة بحجة تطهير روحها . والمعلم مجادل لجوج يدير حواراً مطولاً لعدة صفحات دون أن يقول شيئاً ذا جدوى . فبقدر الاقتصاد فى الشخصيات نلاحظ إسرافاً فى المشاهد الحوارية التى تفتقد التركيز وقوة الإشارة إلى داخل الحدث ذاته وإصابته دون استطراد .

ـ أما المظهر الثالث لهذا الإيقاع المسرحى فهو تجريبى إلى حد ما . لأن الرواية التى تستغرق أحداثها أربعة أيام فحسب ، وتدور فى مكانين رئيسيين هما البيت والدكان ، تمثل عرضاً مستمراً لا يحتوى على أية وقفات أو فواصل. فهى لا تتكون من فصول مرقمة أو معنونة أو ما يشبه ذلك . لابد أن تقرأ فى نفس واحد . لا يوجد بها أية قسمة إلى أجزاء ، وهى ليست قصيرة ، إذ تقع فى ٢٧٧ صفحة متواصلة لاتتخللها استراحة واحدة . وكأن المشاهد لها قد فقد حقه فى الحركة والتوقف والتأمل والاستئناف .

هذه التقنية التجريبية إلى حد ما تذكرنا ببعض القصائد المدورة الحديثة التى تستغرق ديواناً بأكمله وهى تمضى فى نسق متواصل يلهث معه القارىء دون أن تتيح له فرصة القرب والبعد والحركة أمامها . إنها لون من المسرح التجريبى الذى يلغى حدود المشاهد ويحيل الساحة كلها إلى مسرح متصل يظلم جزء منه عندما ينير الجزء الآخر .

لكن إذا تأملنا ما وراء هذه المشاهد ، مما يوفره الإيقاع المسرحى من توتر درامى حقيقى وجدناه محدوداً بدوره . لأن نمطية الشخوص الشديدة وتركيز البؤرة الراصدة فى الوعى المتحول للفتى المتباله ، وتطويل الحوارات ، والتوالى المستمر للمشاهد ودمجها حتى لتصبح قطعة متصلة ، كل ذلك

يعطى الانطباع للقارىء المشاهد بأنه حيال مسرحية قصيرة ممطوطة . أو لقطة واحدة تعرض فى الفيديو بالإيقاع البطىء . ومع أنها لقطة مثيرة ودرامية بالفعل لأنها ترصد حركة متصلة لتحول وعى الشاب ، لكنها تتم فى زمن شديد الإيجاز والتكثيف ، تشبه ما كان ما يفهمه الكلاسيكيون من وحدة الزمن المسرحى حتى لاتتجاوز دورة يوم كامل . بحيث يتبين لنا أن ضغط المساحة الزمنية ، واختزال الأماكن الروائية فى بقعة صغيرة ، وعدم استخدام الفواصل التى تسمح للتجربة بالتمدد وإثمار نتائجها فى التحول طبقاً لمنطق الحياة ذاتها ، كل ذلك يضخم شعور المتلقى بأن هناك شيئاً مصطنعايريد المؤلف إنضاجه بسرعة غير متسقة .

دراما السيرة الذاتية :

فإذا اقتربنا بشكل أدق لاستكشاف بنية الصراع الدرامى فى رواية «الولاعة » بما يجدد أسلوبها وجدناها تتألف من مستويين يتصلان بالحدثين المشار إليهما : أحدهما مركزى والآخر هامشى ، ويدور الصراع المركزى فى نفس الفتى الذى يخدع فى الشطر الأول بكلمات البراءة والخوف من التجربة، ثم لا يلبث أمام إغراء بنت خالته الشبقة أن يكتشف لذة التجربة ومتعة الحياة الأليمة . أما المستوى الثانى من دائرة الصراع الدرامى فهو «لازمة» لاتفتأ تتكرر فى كل روايات «حنامينه» ، وهو صراع خارجى نضالى يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما كان يسمى بالسلوك الثورى . وتتم الإشارة فى الرواية إلى هذا النشاط حتى يشكل عقدة الحدث الثانى المتصل بسجن الأب، لكن الفتى يظل على هامشه ويقوم بدور المراقب دون أن يؤدى وظيفة واضحة فيه ، مما يجعله صراعاً هامشياً بالنسبة لبؤرة الرواية .

ومع أنه من الممكن بطبيعة الحال أن نقيم توازياً بين دائرة الصراع المركزى وهامشها النضالى على أساس «وحدة الوعى» بما هو فردى وجماعى معاً، أى بالخاص والعام، فالذى يتفتح للحب لابد أن ينحاز للتقدم طبقاً للمنظور الاشتراكى الذى كتبت به الرواية، إلا أن ذلك لايجعلنا نغفل عن حقيقة أساسية فى نوع التوتر الدرامى الذى يميز أسلوب «حنامينه» الروائى؛ وهو ارتباطه الحميم بسيرته الذاتية. فمن يقرأ روايات «حنامينه» لايخطىء فى واحدة منها، هذه اللازمة النضالية باعتبارها لحمة تجربته الحيوية مع «القضية» التى لايبتعد عنها من هم من «طينة الرجال» على حد تعبيره، مما يجعل اللفتات الدرامية المبثوثة فى تضاعيف أعماله الروائية منذ «المصابيح الزرق» حتى «الولاعة» سيرة ملحمية لدراما الصراع، وهى فى صميمها سيرة ذاتية قبل أن تكون غيرية.

وعلى الرغم من أن المواقف التى يمر بها بطل «الولاعة» تغرى كثيراً باستخدام السخرية والمفارقة والتهكم، وذلك لسذاجته وتباين وعيه مع الدائرة المحيطة به، فإننا نادراً ما نكاد نبتسم لأن المؤلف لايوظف هذه المفارقات ولايدخلها فى نسيجه الدرامى كما رأينا عند نجيب محفوظ، ليست لديه روح الفكاهة بالقدر الكافى، مما يكاد يصيب عمله بالجفاف لولا قدرته الفذة على الاستعانة بحيلة أخرى ترطب مناخاته وتخفف عذاباته؛ إنها شعرية الحياة التى أشرنا إليها من قبل. فروح الشعر الدرامى هى التى تعوض عوالم «حنامينه» من افتقادها لروح الفكاهة على ضرورتها فى بعض الأحيان.

وبوسعنا أن نربط بسهولة بين افتقاد روح الفكاهة عنده وأحادية المنظور الأيديولوجى الصارم الذى لايسمح للاحتمالات أن تتعدد ولا للحياة أن

تبرز بتناقضاتها وازدواجها دون أن يكون لذلك مردود جدلى مباشر ، فالسخرية مناهضة بطبيعتها للدوجماطيقية ، وهى ترى الشىء فى جهامته وكدره فتخرج له لسانها وتحوله إلى لعبة مرحة دون أن تستهين تماماً بقدره . إنها تسترد الوعى الإنسانى من تصلبه لتعيد إليه مرونته وسماحته .

الكنايات المليحة :

يتعاطى «حنامينه» ـ كما رأينا ـ الأدب الواقعى ، والواقعى الاشتراكى على وجه التحديد . وهو أدب يعتمد أساساً على الكناية ، كما يقول المنظر اللغوى الكبير « جاكو بسون » ، فى مقابل الأدب الرمزى والطليعى الذى يتكىء على الاستعارة وأخواتها . والكناية تهتم بصلات الجوار والمكان . وإذا كان الأدب الواقعى يعكس الواقع ويجسده فى نماذج محددة فهو إذن يقف بجواره ويتوازى معه . وربما كانت كلمة « كناية » فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى ما يجعلها فعلاً صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعى وإنصافه . لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة ؛ أحدهما مباشر غير مقصود ، والآخر بعيد لكنه مقصود . فإذا قلت عن شخص إنه طويل اللسان فإنك تقصد بذاءاته وسلاطة لسانه وإن لم يكن هناك مانع عضوى من طول لسانه فعلاً . والأدب الواقعى قد يستمد فعلاً من الأحداث الواقعية الحقيقية ، لكنه قبل ذلك خلق فنى صيغ على نمط هذا الواقع وقُدَّ على مقاسه .

ويحكى لنا «حنامينه» أن أول قصة قصيرة كتبها كانت بعنوان «بيع طفلة» وأنه راقب بنفسه مشهد بيع أحد الفقراء لابنته فى السوق بعد عجزه عن إطعامها وأنه بكى تأثراً من هذا المشهد الذى أعاده لماضيه القريب المعذب مع أمه الخادمة وأخواته العاملات فى البيوت ، أى أن كاتبنا قد بدأ

تجربته الروائية من باب الكناية ، أى تحويل الوقائع المباشرة الحية إلى وقائع إبداعية فنية لها دلالات أبعد من مثيرها الحرفى المباشر . ولهذا فإن رواياته شذرات متجمعة من خبراته الحياتية المخزونة ، وهو بارع فى عمليات التخزين والتمثل والاستحضار .

وسأضرب مثلاً لذلك يتعلق بطريقة استخدامه للكنايات بمعناها الكلى الشامل للأعمال الروائية من جانب ، وللكنايات المتصلة بالعبارات الشعرية المليحة المحببة من جانب آخر .

فقد حكى فى كتابه الشائق «كيف حملت القلم » عن صديقه الصحفى «رئيف خورى» عندما كان يعمل مع الأديب الكبير «كرم ملحم كرم » فى مجلة «المكشوف » وأفرد له هذا منضدة يكتب عليها قصصه وهو يشد أنفاس «الناركيلة» ثم جاء إليه كرم بعد فترة وأخذ يقرأ من فوق كتفه الأوراق القليلة التى حبرها وصاح به بلهجته اللبنانية الجبلية « إيش هذا يا رئيف ؟ إذا كان البطل «يركب» البطلة من أول القصة فماذا نفعل لنملأ صفحات المجلة بعد ذلك؟» .

وقد وعى «حنامينه» هذا الدرس الروائى جيداً ، فلم يسمح لبطل رواية «الولاعة» التى نتخذها نموذجاً لأدبه أن يمارس هذه الكناية مع فتاته المثيرة «فروسيا» سوى فى الصفحة الأخيرة تماماً عند إسدال الستار . يقول : «فى هذه اللحظة ، ونحن عاريان فى الفراش سمعنا قدحة خرج منها شرر كالومض ، ثم اشتعلت ولاعة كانت فى يد أبى أضاءت الغرفة كلها .. وللحال انطفأت القداحة ، وهزت البيت بنوافذه وجدرانه وبابه وسقفه ريح شديدة ، ريح لم أعرف قبل هذه الليلة ما هو أشد منها ، حتى أثناء

العواصف الكثيرة التى كانت تهب على المرفأ فى مدينتا البحرية اسكندرونة».

ونحن فى هذا المشهد الختامى أمام كنايتين فضلاً عن الكناية العملية ، إحداهما الولاعة الحقيقية التى انطلق منها الشرر فكشف الابن المتلبس فى الفراش أمام ناظرى أبيه ، زوج أمه ، وهى فى الآن ذاته تشير أيضاً إلى الفتاة ، فهى التى قامت بدور القداحة لتلهب حواس من يلتقى بها من الرجال ، قبل أن تصب شررها على جسد هذا الفتى المتباله ، فقد أغرت أباه وضاجعت الابن عندما تأبى عليها انتقاماً منه ، وألهبت المعلم الأستاذ صبحى الذى لايكاد يختلى بها حتى تجعله يجثو أمامها راكعاً وناسياً لكل تعاليمه وقيمه . وأدهى من ذلك فإن «الصالح لاونديوس الممسوس» نفسه الذى أخذتها الأم إليه كى يعظها تحول شيطاناً على يديها فسقاها نبيذاً مغشوشاً وراودها فأخضعته حتى ركع أمامها بدوره ، مع أنه كان نموذجاً للمسالمة والوداعة حتى ليطلق عليه المؤلف فى كناية لغوية مليحة أخرى «فزاعة العصافير» . ثم تأتى الريح التى يسدل بها الستار لتمثل كناية أخيرة ـ وإن كانت مبتذلة سينمائياً ـ عن التغيير العاصف فى داخل البطل ، وفى الدلالات التى يريد المؤلف أن يوحى إلينا بها .

لقد وقعت التجربة بعد تشويق طويل ، وانتقل الشاب من البراءة إلى النضج فى أربعة أيام معدودات . وبهذا تأتلف الكناية اللغوية مع الكناية الإبداعية فى تأطير أسلوب «حنامينه» الدرامى عبر هذا اللون من السرد القوى المليح .



خالتى صفية والدير.. لبهاء طاهر

إذا كانت فنون الشعوب تمثل الوجه الوضىء فى حياتها ، حيث تتراءى ملامحها ـ مهما كانت ـ وقد أشربت بحلاوة الفن ونضرة جماله ، فإن مشهد السرد العربى المعاصر يبعث فينا شيئاً من الثقة والأمل . إذ أن كثافة إنتاجه ومظاهر ازدهاره يشيران إلى أمر بالغ الأهمية هو ارتفاع منسوب الوعى الحقيقى بحركة الزمن ، وبداية انتظام تجاربنا فى بنية تراكمية من خبرات متنامية .

بيد أن هذا يقتضى حراكاً نقدياً موازياً ومتولداً عن الإنتاج الإبداعى ذاته ، يصحبه ويمتد أمامه ، خاصة لكشف منابع شعرية السرد التى تختلف نوعياً عما ألفناه طيلة عصورنا الماضية فى الأدب الرسمى من شعرية الغناء . فجماليات القصة والرواية لا تنبثق بشكل مباشر من نور اللغة بمصابيحه المجازية أوقناديله التصويرية. بقدر ما يسرى عبرها من بهاء منظور لكنه غير محدد المصدر ، هو الذى يغمر المناطق المعتمة فى كهوفنا ويطفو بتجاربنا إلى سطح التاريخ .

ولعل صحبة النصوص الإبداعية ، وتتبع كيفية إضاءاتها المنوعة والملونة لهذه المناطق هو السبيل لاكتشاف إيقاعاتها الجديدة ، وتنمية خبرتنا بالحياة ومعرفتنا بالفن فى الآن ذاته . وربما كان تأمل النصوص بعد فترة من

انفجارها الإعلامى أدعى لإدراك ما صحبها من ضجيج ، وتمييزه عما عساه أن ينبثق فيها من ضوء دائم ، وإن كانت الرواية بطبيعتها أقرب إلى الأقمار التى لا تحترق ، خاصة عند كاتب مثل بهاء طاهر الذى أخذ يحتل موقعه فى خارطة الإبداع العربى ببطء شديد عبر ما يربو على ثلاثة عقود حتى الآن .

والرواية الثالثة التى نتخذها نموذجاً لنوع خاص من شعرية السرد الدرامى أخذت حظاً وفيراً من إعجاب القراء والنقاد ، وهى رواية « خالتى صفية والدير » ، لكن ما ينبعث منها من بهاء فنى يرتفع بها عن دائرة الإعجاب الموقوت ؛ لأن مبعثه يكمن على وجه التحديد فى توازن التقنيات السردية وصفاء العالم المتمثل ، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معاً . فالعناصر المكونة لها تنتظم فى تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها منذ البداية . فعلى سطح المكان الممثل للفضاء الروائى تقوم القرية فى مقابل الدير ، وينقسم الناس فى تآلف محبب ومتكامل إلى مسلمين ونصارى ، وتتكون الأسر من بنات وأولاد ، تقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار .

فإذا ما اقتربنا فى المشهد الأول من دنيا الدير ألفينا نموذج « المقدس بشاى » الحارس الزارع ، الخفيف العقل والظل ، منظوراً إليه من عدسة الراوى ، وهو صبى تلميذ غض طازج الإحساس ، يحمل لهم علبة كعك العيد ـ هدية الجيران الطيبين لرهبان الدير الأبرار ـ مما يضعنا على حافة العلاقة بين هذه الثنائيات ويبرز مفارقتها وكيفية تمفصلها معاً . فالقاعة الكبرى فى الدير أمر ببنائها أحد «الخواجات » الذى يبدو أنه كان «اللورد كرومر» المندوب البريطانى الشهير . و«المقدس بشاى» يحمد الله أنه زار الأراضى المقدسة قبل أن يستولى اليهود على القدس . ويدعو الله أن يتمكن

عبد الناصر من تطهيرها منهم . وينعى على من يزعمون أنهم نصارى وهم مع ذلك يتكالبون على زيارة «المساخيط الوثنية» فى الأقصر القريبة من القرية، ويعزفون عن تأمل صورة العذراء وهى تحتضن طفلها السماوى . وقد اكتسب «المقدس بشاى» معلوماته وحكمته التاريخية من صحبته للمتنيح المعمر «باخوم» .

المهم أن هذه اللوحة الغنية تستمد حيويتها من تقنية روائية درامية هى إبراز مفارقات التضاد بين العناصر والظلال المتراكبة من احتكاكها اليسير فى تقابلاتها الطبيعية . إنها ترسم المكان وهى تقيم فوقه حركة الزمان ، وتكشف مفاصل اختلاف الأديان والأجيال عبر صيروتها السلسة وعلاقاتها التلقائية . الابن ـ الراوى الحميم ـ يتذكر مشاهد الأب وتصرفات الأم ، ولغة كل منهما ولفتاته ، فيستحضر العالم بألوانه العديدة وملامحه المتجسدة . بحيث تلعب القيم الخلافية لعناصر السرد دورها العفوى فى إبراز الصورة وتكوين الدلالة . وهى دلالة تكتسب منذ البداية مذاق الحياة ونكهتها بمفارقاتها ودراميتها قبل أن تسفر عن وجهها الفاجع فى الأحداث التالية .

حنوّ الذاكرة :

نبع الشعر الذى يتدفق بهدوء صامت فى أسلوب بهاء طاهر لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوى الجهير ، وإنما من موسيقى الحياة الحانية الأليفة وهى تغمرك بضباب حلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وتمتزج بها وأنت تقرأه فتحقق بينك وبينه درجة عالية من « التماهى » يساعد عليه ضمير المتكلم عندما يعبر عنك وهو يصف موقفه وشخوصه بصدق بالغ .

ولنتأمل الصورة التى يرسمها الصبى الراوى «الخالته صفية» محور الرواية عندما يرد ذكرها لأول مرة فى السياق : «ولم تكن خالتى صفية تكبرنى بأكثر من سبع أو ثمانى سنوات . كما أنها لم تكن فى الحقيقة خالتى . وكنت أعتبرها أجمل إنسانه فى العالم ، لا أستثنى سوى فاتن حمامة التى وقعت فى غرامها من أول فيلم شاهدته لها فى سينما الأقصر .. وكانت أسعد لحظات طفولتى حين تضمنى خالتى صفية إليها وأشم رائحة عطر الياسمين الذى تغمر به جسدها ، هذا عندما كانت فى الماضى تتعطر » . فلقب الخالة الذى يضع حاجزاً كبيراً من العمر وقداسة المحارم يتم ترقيقه حتى يشف عن فتاة حلوة قريبة من الصبى فى سنها وروحها ، تحتضن طفولته فتغمرها بعطر الأنوثة العذب الحلال . تقف على مشارف الجنس دون أن تلجه بوقاحة مثلما يفعل ذلك الصبى الجرىء مثلاً «مصطفى سعيد» عند الطيب صالح فى «موسم الهجرة إلى الشمال» حيث يشم أمه بالتبنى بحس شهوانى صريح وهو يراقب زغب الشعر النابت تحت إبطيها فتتيقظ حواسه الوحشية . أما هذا الصبى الوديع المفعم بالبهاء ، والذى يغيب اسمه فى السرد فيشتد حضوره الروائى ، ويتضح تقاربه مع المؤلف الضمنى والصريح ، وحتى مع القارىء فى صباه ، فكان يعتبر خالته صفية أجمل إنسانة فى العالم ، وليس أجمل امرأة ، فشعوره بها نبيل نظيف ، تماماً مثل شعوره بفاتن حمامة التى وقع فى غرامها من أول فيلم شاهده لها .

هذا النوع من الغرام الذى يطبع أجيالاً من الشباب ، ليمثل أول تجربة متخيلة متحققة من حلم الحب والامتلاء بكينونة نورانية تطل بتسامٍ من عالم الفن وتنمو بالمعايشة الأثيرة والإلحاح الودود .

ومع أن ملايين الشباب كان حبهم الأول فى الواقع وجه فاتن حمامة أو

صوت شادية ، ومن البنات كمال الشناوى أو يحيى شاهين فى الستينيات ، مما يمثل خلاصة عواطفهم ومرآة روحهم ، إلا أن قليلاً من الروايات من تستحضر بهذا القدر من الحنو تفاصيل المترسب فى أعماق الشخوص وتكشفها بتلك العفوية الجذابة .

ولا يتعلق الأمر هنا بمجرد نزوع تسجيلى إلى موقعة الحوادث والتأريخ لها بقدر ما يتصل بوسيلة فعالة لتذويب ما تخثر فى نفس المتلقى من فعل الزمن، واستثارة مكامن وجدانه بألفة بالغة ، كوسيلة لنسج لون من السرد لايتكىء فى شعريته على جمال اللغة المتكتلة ، بل يضرب بجذوره فى أعماق الوعى الناضر المتفتح ببهجة الحياة . فحلاوة هذا التفصيل لا تكمن فى شكله البلاغى ؛ فى مجرد تشبيه صفية بفاتن حمامة ، بل فيما يكشف عنه من علاقات حميمة بين الأطراف العديدة . فهو يصف صفية فى نوع جمالها ، كما يصف الصبى فى طبيعة إحساسه بها وبفاتن حمامة ، ويمتد ليصور عالماً بريئاً فى علاقته المبكرة بكل من مظاهر الفن والجمال .

وقد يأتى هذا التعدد فى كشف العلاقات والعوالم دون بلاغة أو حتى تشبيه . وهذه خصوصية السيرة السردية واختلافها عن الصورة الشعرية الغنائية ، فالراوى مثلاً يمضى فى رسمه لنفس هذه الفترة ليقف عند القطب الآخر فى الرواية وهو « البك القنصل » «فخر القرية وأحب شخص فى البلد إلى قلبى فى طفولتى» ودعك من تصويره للبذلة الداكنة والقميص الأبيض وربطة العنق حتى فى عز الحر ، ولنأخذ ما تعود عليه إذ يختصه فى الأعياد بجنيه جديد غير مطوى «هو الجنيه الوحيد الذى كان يصلنى ، وإن ظلت أمى تصادره وتعطينى إياه على أقساط كى لا تتلف الثروة أخلاقى» .

هذا التعقيب على التفصيل السنوى الصغير الماثل فى جنيه العيدية غير

المطوى لايجسد القنصل بياقته الجديدة المنشاة ـ مثل الجنيه ـ وشخصيته البكوية فحسب ، بل يمثل الأم الطيبة التى تعمد إلى تقسيط المبلغ حتى لايفسد أخلاق ابنها الصبى تملكه دفعة واحدة ويغريه بشرور الثروة . فى نفس الوقت الذى يصور فيه تكوّن وعى الصبى فى علاقاته العديدة بالأحباب والحياة دون استخدام أية مجازات غنائية . بحيث نرى أن تعدد الدلالة هنا لايعود إلى صورة الكلام فى اللغة والإبهام المحيط بها وإنما إلى صورة الحياة فى السرد وقدرة الفنان على التقاط التفاصيل المثيرة لطاقة اختزان ذكريات العالم بكل حرارتها وجمالها ، وبثها من خلال ملاحظة عابرة، لكنها خارقة فى قوتها ونفاذها وإحالتها إلى العلاقات العديدة الممدودة بين الأطراف .

المرأة وتصلب بنية الوعي :

تقدم الرواية بسلاسة فائقة صورة تصلب بنية الوعى الإنسانى لدى المرأة خصوصاً فى صعيد مصر . فتبدأ بالنموذج التقليدى لحب صفية الخفر الخجول ذات العينين الملونتين اللتين لا يملك من تشرعهما فى وجهه سوى أن يخفض نظره قائلاً : ما شاء الله ! حبها لحربى ، الفتى الممشوق الذى يذكرك بعبد الهادى فى أرض الشرقاوى ، وإن كان مصيرهما مختلفاً . فحربى ببشرته السمراء وشاربه المفتول وصوته الحلو الريان عندما يصدح بالمواويل هو الذى يتردد على البيت ، وتسترق صفية النظر إليه خلسة ثم تقول إن طلعته مثل فلقة القمر ، فإذا هددها الصبى بإفشاء السر إلى أبيه قبلته فى جبينه وقالت له : هل ترضى بفضيحتى ؟ ـ لاحظ اعتبار كلمة الإعجاب فضيحة ـ فتذوب عزيمته ويتستر عليها .

لكن حربى هذا هو نفسه الذى يحضر لخطبة صفية إلى خاله البك

القنصل الذى تجاوز الستين من عمره وترمل مرتين دون أن ينجب . فإذا تعلل رب البيت المندهش باستمهاله حتى يسأل صفية عن رأيها، بادره حربى قائلاً : هذا الجمل وهذا الجمال ، نسأل صاحبة الشأن الآن » . ويكون رد صفية الغريب : هل قال حربى ذلك ؟ فإذا تأكد لها أعلنت موافقتها على الزواج وتفانت فيه مما يجعل الصبى الراوى يتساءل :

«لماذا أحبت صفية بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذى يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها ؟ » فيضع أيدينا على أول مظاهر التصلب فى بنية الوعى النسائى وآليته فى صعيد مصر . فهى قد تحب ويخفق قلبها لمن تهواه ، لكنها إذا وضعت فى بيت رجل وأدت مشاعرها بعنف وكان على قلبها أن يتحول إلى النقيض ويسلم زمامه لصاحب الأمر الشرعى فيه . ولايتصل الأمر بمنظومة القيم الكلاسيكية فى تقديسها للواجب وغلبته على العاطفة بقدر مايرتبط بنوع من المشاعر المصبوبة فى قوالب سابقة التجهيز هى الوعى الجماعى بالشرف المتسلط دون صراع ؛ إذ لا يصبح هذا مجرد استسلام يائس أو خضوع للقسمة والنصيب كما يحدث لدى أهل الدلتا فى مصر ، بل يتحول إلى عشق حقيقى وعبادة للزوج الرسمى المفروض ، فإن «تأخر عن موعد عودته ترسل خدم المنزل جميعاً ، كل واحد إلى جهة للبحث عنه . ولاتذوق طعاماً إن أصابه مجرد برد خفيف أو صداع ، وتظل مقعية جنب فراشه طيلة أيام وعكته .. ولم يكن عشقها يعرف الزمن ، بل ظل ثابتاً إلى الأبد » .

هذا التحول القدرى بدفة العواطف ناحية الشرعية الزوجية يصبح بداية المأساة الحقيقية فى الرواية ؛ إذ أنه يأخذ شكل الطقوس الدينية التى تمارس دون إرادة أو وعى ، وتلغى كل ما يتعارض معها من نزوع إنسانى . وليس

هناك مثل المرأة - خاصة فى صعيد مصر - من يمكن أن يجسد بمثل هذه الكثافة الطاغية تصلب بنية الوعى الجماعى على قوالب التقاليد الحارقة .

من هنا فإن الرواية وهى تقبض على جمرة متقدة من قاع الحياة فى صعيد مصر تؤثر أن تضع بؤرتها على ما يعتمل بداخل هذه الشخصية النسائية ، صفية ، لتصورها من الخارج فى حالاتها المتعاقبة : عندما تكون فتاة فاتنة يافعة تضج فى عينيها شهوة الحياة العذبة ويطفر منها حب الصبايا المكتوم ، ثم عندما تنقلب فجأة لعبادة زوجها المتأله وتشق جسدها بإرادة عارمة كى تخرج له من أحشائها الطفل الذى يبتغيه ، ثم عندما تتحول بشكل شيطانى رهيب إلى آلة انتقامية تصب كيدها على حربى ذاته ، فتى أحلامها الأول ؛ إذ يضطر إلى قتل خاله القنصل دفاعاً عن نفسه فى مشهد درامى عنيف يجلده فيه الخال ويهرىء لحمه وكرامته بالسوط لمجرد ظنه بأنه يريد القضاء على ابنه الوليد للاستئثار بالميراث .

تتحول صفية بعد تلك الفاجعة إلى نموذج صارخ لهذه المرأة الصعيدية ، فلا تقبل عزاء وتتبدل سحنتها حيث تدخل الشيخوخة وتشرب «الجوزة» وهى فى العشرين من عمرها ، وتصبح رسالتها فى الحياة إعداد الصبى ليثأر لأبيه . ومع أنها قصة مكرورة ابتذلتها السينما خصوصاً لكنها تقدم هنا من الداخل بتشكيل شعرى رهيف ؛ حيث تتجمع أمامنا خيوط الوعى بالموقف القدرى ، وهى تتطلب بطريقة أسطورية تتجمد فيها العواطف ، وتقوم الفكرة المتسلطة بامتصاص البدن وتجفيف المشاعر فى طقوس نفسية واجتماعية تفرض نفسها على البيئة منذ آلاف السنين ؛ فروح الميت هى التى تحكم بحضورها القلق وندائها الدائب للانتقام مصير الأحياء . والراوى - الصبى المندهش - يرسم هذا التحول من زوايا عديدة ، فأمه التى يمكن أن

تمثل الطرف المضاد ـ لعطفها على حربى المظلوم ظلم الحسن والحسين ـ تقول له وهى تبعث معه علبة الكعك وتوصية بعدم إبداء أى مظهر يوحى بفرحة العيد بعد الحادثة : «مسكينة صفية ، مازال عيدها بعيداً » فهى إذن تشاركها قوقعتها الصلبة . وأبوه الذى درس فى الأزهر ويخطب الجمعة أحياناً ضد الثأر يثور على صفية ـ وهى فى مقام ابنته ـ المتبناة ـ عندما تتخذ حماراً فى بيتها ، تسميه باسم غريمها حربى ، كى تعلم طفلها الصغير البصق عليه وتدربه على كرهه والتربص للانتقام الدموى منه ، لكن ثورة هذا الأب لا تقع على فكرة الثأر ، فهذا واجب محتوم الأداء ، وإن حاول صنع المعجزات لمنعه ، بل على تشبيه الإنسان الذى كرمه الله بالحيوان .

المجتمع إذن كل غارق فى قلب هذا الإناء المتصلب ، والأمل الوحيد الذى يبرق فى ثنايا المستقبل يعبر عنه الأب عندما يهتف بابنه: «أملى أن تتعلم أنت وحسان ـ الوليد المنذور للثأر ـ ويتغير الوضع » . لكننا ندرك فى نفس هذه اللحظة أن تعليم الذكور لا يكفى لتحريك هذه البنية المتشنجة ، لأنها تتمثل فى أقوى حواملها عند المرأة على وجه التحديد ، وأن تعلميها ليس بالأمر الهين الميسور ، فقد أدى إلى تأخير زواج أخوات الراوى وشعور أبيه بالذنب ، لكنه يظل الوسيلة الوحيدة لاختراق منافذ المعرفة والتجربة المتجددة بمتغيرات الحياة لطبقات الوعى الجماعى ، فالمرأة هى القادرة على ولادة العصر الجديد الذى تتلاشى منه تلك الطقوس المدمرة لحياة الإنسان والمعوقة لنموه .

واو العطف :

تتوزع بنية الرواية بشكل متسق على أربعة أجزاء تقوم بينها فواصل زمانية ومكانية ، لا تلبث أن تلتحم فى جديلة مكونة من ضفيرتين رئيسيتين :

الجزء الأول: يؤسس للأحداث وهو بعنوان «المقدس بشاى » ويعقد علاقة الدير بالقرية خلال تقديم الأماكن والشخصيات .

والثانى: بعنوان «خالتى صفية» ويتم فيه عرض مساحة وافية من حركة الشخوص فى منعطفها الأول قبل أن يركز على عمليات تبئير الأحداث وتجسيدها والوقوف بها عند ذروة التوتر فى صراع المواجهة بين القوة الغاشمة للتقاليد والحيل التى يبذلها الإنسان بذكاء لمراوغتها .

ويتولى الفصل الثالث وهو بعنوان «المطاريد » إضافة أبعاد جديدة تسهم فى تعميق مجريات الأحداث والارتفاع بها من الخاص إلى العام فى جديلة وثيقة الالتحام بالخيوط الأولى ؛ حيث يخرج فيه حربى من السجن بعد سنوات ويتدبر الراوى أمره بحيث يقيم فى الدير حيث لا تطوله يد الثأر التى لا تجرؤ فى الظاهر على انتهاك الحرمات الأقدس . وكأن قطب الدير يصبح هو المعادل الصعيدى للتقاليد العريقة ؛ فهو المكان الوحيد الذى يتعايش بسلام واحترام متبادلين مع معالم القرية ، وهو وإن لم يقو على إطفاء نار الثأر قادر على حصارها ، مثلما تحاصره القرية ولاتتجاوز حدوده الآمنة . وعندما يفلح تدبير والد الراوى يعترض بعض أهل القرية على اللجوء للدير ، فيجيبهم بأنه يتأسى بالحبيب المصطفى الذى بعث أول المسلمين فى الهجرة الأولى للحبشة ليلوذوا بالنجاشى النصرانى ، فيرتاح ضميرهم لهذه المقارنة ، وكأنهم يعترفون بطريقة لا واعية بأن ما يدينون به من عقائد الثأر إنما هو شكل من أشكال الوثنية الأولى ، وأنهم مع التسليم بقضائه وقدره مفوضون فى التحايل عليه . وكأن تلك العقيدة تزاحم مشاعرهم الدينية وتحتاج لمناورات تعمل على خلخلتها .

هنا ندرك دقة المنظور الدرامى الذى يتخذه الراوى ويوجه به رؤية

الرواية، فهو لا يضع نفسه فى مكان واحد يرصد منه الأحداث ملغياً وجود الآخر ، فالآخر فى هذه المواجهة إنما هو جزء من كينونته ، تمثله صفية حاملة قدر الثأر وقرابينه ، وأبوه الذى يعترف بحقها ويناورها هو الذى رباها . والدير جزء من لعبة المراوغة . والمطاريد رمز لصراع القوة والعدل ونسبية كل منهما .

حينئذ يتبين لنا أن الدراما الحقيقية لا تنبثق من مواجهة الحق بالباطل ، لأن الأمر يصبح حينئذ واضحاً لا لبس فيه ولا ألم منه ، وإنما تتفجر على وجه التحديد من صراع حق وحق آخر . ويكون بوسعنا أن نتصور سورالدير باعتباره نقطة تهدأ عندها صراعات الحقوق وتخفت لديها أصوات النداءات لتعلو همسات الرحمة والسلام الباطنى والخارجى معاً . لكن هذا الدير لا يستطيع أن يلغى الحياة ؛ إذ لا تلبث أن تنشق القوى على عتباته ، وتتحول وجهة الصراع عند سوره ، مما يفضى إلى الفصل الرابع من الرواية وهو يحمل عنوان «النكسة» ويجسد إحباط الثأر بمستوياته العديدة .

ومن اللافت للنظر أن يقوم عنوان الرواية بالتمثيل الأيقونى والتجسيد البصرى لحركة العالمين اللذين تعرض لتماسهما . فإذا كان «الرجل» فى الصعيد نموذجاً لصلابة الرأى وثبات الأساطير بوعى متشنج قابل للانفجار مأساوياً عندما يحتدم الصراع ، وكوميدياً عندما تشتد المفارقة الساخرة ، فإن المرأة ـ كما أسلفنا ـ هى التى تتطرف فى تمثيل تلك الأحادية ، فهى تصبغ حياتها بلون واحد يعنى انعدام الألوان الأخرى ، وهى السواد . وعلى هذا فإن «خالتى صفية» تظل المعادل النحوى والدلالى الأمثل ـ عن طريق واو العطف ـ للدير على وجه الخصوص ، وليس للمسجد . لأن الدير عش الدين القديم الذى لايحول ولا يتبدل . لأنه مسكن الرهبان وذروة الانقطاع

فى «القلايات» وحجرات العبادة ، لأنه مهد الإنسان الطفل فى حضن العذراء . ففضاء الرواية المكانى والدلالى موزع بين قطبين : المرأة والدين المقطر المتعالى على الحركة والمجافى للحياة . والتقابل الذى يقوم بينهما يشرح عبر جسر العطف جدلية عوالم الفرد والجماعة ؛ حس الأنوثة الذى تعقره وثنية التقاليد فى مواجهة مع حس الذكورة المعلقة المنذورة للغيب والمدلهة فى حب الشجرة المقدسة .

من هنا فإن الثمرة الوحيدة التى نبتت عند صفية نذرت للفناء فى طقس الثأر الميثولوجى . أما واو العطف فى عنوان الرواية فهى العمود القائم بين كفتى الميزان ، بين ضفتى المرأة والدير ، حيث تتحول أعياد الحب والخصب إلى قدر الجدب والعقم وخنق الحياة فى الحركة الروائية الأولى ، وحيث يتولى التوازن الدقيق بينهما استنقاذ المستقبل وانتصار الحياة بمتغيراتها ومنطقها عبر الحركة الروائية الثانية والأخيرة فى إيقاع درامى مضبوط .

جينات اللغة ودلالة السرد :

يقيم بهاء طاهر فى أوربا ـ حيث يعمل فى منظمة اليونسكو ـ منذ ما يربو على عشر سنوات . لكن ذلك لايكاد ينضح بشىء على عوالم روايته هذه . مع أنه ليس مصمتاً ولا قروياً مهاجراً يحتفظ بدنياه فى تلافيف جلبابه ، بل يتفتح على كنوز الثقافة والجمال والحس الحضارى العميق فى تجربة ولادة مستوعبة لدقائق الحياة الغربية وثرائها الثقافى وإن كانت مسكونة بالحنين الممض إلى الجذور .

من هنا فإن عودته إلى عالم أمه ـ كما يعترف فى تعقيبه الشائق الموجع ـ وإلى رحم صعيده البعيد مكانياً وزمانياً منه إنما هى عودة إلى الجينات المكونة لمنبت الشعر والوعى لديه . ولا يحدث ذلك على مستوى التجربة الكلية

والدلالة الأخيرة للرواية فحسب ، بل يتكون عبر النسيج التعبيرى للصيغ والكلمات، مما يحسن بنا أن نشير إلى بعض ملامحه .

لايزال الراوى يتذكر ـ أو يبتدع ـ عبارة مثل تلك التى يقولونها فى الصعيد عمن أصابته الأقدار وأوشك على الضياع من أهلهم إذ يقولون عنه «إن ورقه قد بحّر » أى ذهب شمالاً إلى الوجه البحرى ، مما يعكس طبيعة إحساس الصعيدى بهذا الشمال المشئوم الذى يمثل القدر المفروض والسلطة المتمركزة والضياع فى الآن ذاته .

وبوسعنا أن نقول إن بهاء طاهر مهما أمعن فى رحلته إلى شمال الشمال فإن ورقة «قد قبّل » بعمق انتمائه وإخلاصه وتفانيه العاشق لعرض المكونات الأولى لجذوره الأصيلة التى تستنقذ الإنسان من الضياع .

وقد يلعب الراوى بكلمة يعكس فيها تآكل الأشياء وتبدل المعالم فى الزمن المتقادم عبر صفحة لقطة واحدة مثل كلمة الخواجة «كب النور» الذى أمر ببناء القاعة الرئيسية، المتحف فى الدير ، وكيف أنه ينطق أحياناً «كبالور» أو «كلومبر» وأن الصبى أراد أن يربط بينه وبين المندوب السامى فى مصر «كرومر» إشارة لعلاقة الدين بين المستعمر والدير . لكنها علاقة متآكلة غير ثابتة تاريخياً ولا تقوى على مواجهة واقع الالتحام الأبدى بين أحجار الصعيد الصلدة ، فتآكل الكلمة وغموض المرجعية محاكاة صوتية إيتمولوجية لابنهام التحالف وعدم جدواه . مع ما أسفر عنه من تحديث وتعزيز لمتحفية الدير التى يفيد منها سكانه بقدر ما تعود بالخير على أهل القرية ذاتها .

وهناك عبارات أخرى كثيرة مفعمة بالدلالة على أخلاق أهل الصعيد وطريقة وعيهم بالحياة تأتى تلقائية فى الرواية لتشهد على حضور صوت

الجماعة فى نبرات الشخوص ، وعدم طغيان لغة الكاتب بما يعتريها من تثقيف وتحريف وتغريب ، وبما يشف عن قدرته فى تمثل شخوصه وجذبهم من لسانهم .

وقد رأينا أن حربى يقول عند تردد الأب فى تزويج صفية للبك القنصل وتعلله بضرورة استشارتها « هذا الجمل وهذا الجمال» بما يلقى أمامنا بشخصية « حربى » بثقلها كله .

وهذه أم الراوى تبدى تعاطفها مع موقف صفية التى كتب عليها الثأر دون أن يمنعها ذلك من اعتقاد أن غريمها حربى «مظلوم ظلم الحسن والحسين » والأب يعاتب الابن بسخرية لطيفة قائلاً له : «فتح الله عليك» إلى غير ذلك من عشرات العبارات التى تمثل جينات تحمل خصائص الإنسان وثقافته وحسه الجمالى والحيوى ولون تفكيره ، مثلما تحمل الجينات الأخرى تكوينه البيولوجى ولون بشرته وعينيه .

وبنفس الطريقة التى تتعالق فيها الكلمة المفردة مع العالم الذى تنم عليه تنسج علاقات الخاص بالعام جماليا فى الرواية ؛ حيث يتم إدخال «المطاريد» عن طريق رفقة «فارس» زعيمهم لحربى فى الليمان وتعلقه به فى مشهد يستثير مكنونه الإنسانى النبيل بما يتجاوز «التيمة» التقليدية لعصابات الجبل فى أدبيات الصعيد . ويزور المطاريد حربى فى الدير ويعرضون عليه الانضمام إليهم . فإذا رفض برفق اكتفوا بتكرار زيارته والتحلق حوله ـ بعد إلقاء السلاح احتراماً للمكان ـ فى سمر ودّى يقودهم إلى محاولة المشاركة فى الهم الوطنى العام . فهم يفرضون إتاواتهم على القرى والمدن . والشرطة بعد نكسة ١٩٦٧ تريد استرداد هيبة الدولة باستغلال المشاعر الوطنية العامة . فيذهب أحد الضباط لمنزل الحاج ـ والد الراوى

المضمر الاسم أيضاً ـ يطلب منه التوسط لدى فارس وجماعة المطاريد حتى يكفوا عن مظاهرات استعراض قوتهم علنا فى شوارع عاصمة الإقليم وركوب القطار إلى القرية فى تحدٍّ واضح للبوليس ، كما تفعل فيما بعد بعض الجماعات الدينية المتعصبة .

عندئذ يقدم فارس عرضه المدهش ؛ إذ يبدى استعداده وجميع مطاريد الصعيد كى يرحلوا لمحاربة اليهود فى سيناء بعد تسليحهم من الجيش . ولا يخفى حربى رغبته هو الآخر ـ إن سمحت له صحته ـ فى صحبتهم .

وهنا تلتحم قصة القرية الصعيدية الصغيرة بقصة الوطن الكبير وينتقل مركز الدلالة من الخاص إلى العام . فروح مصر كما تتجلى حتى لدى أشقى أبنائها وأشدهم خروجاً على القانون والنظام تنبض بمروءة حقيقية ورغبة عارمة فى تجاوز المأزق القومى والانضمام للدولة للثأر من العدو الأكبر ، حيث يمكن تحويل هذه الصراعات الجزئية إلى مجرى الصراع التاريخى العريض .

فى هذه اللحظة بالذات تطرأ فكرة مجنونة على ذهن حنين ـ أحد أفراد العصابة ـ فيقول لزعيمه إنه قد سمع بأن الدير يحتوى على كنوز ذهبية ضخمة . ولا يكاد يتم جملته حتى تكون طلقة رصاص من مسدس الزعيم قد أصابت رجله ليلقنه درساً فى الشهامة واحترام قداسة الدير . ويطرده من عصابته لأنه إن كان قد جرؤ على خيانة أبناء ملته فإنه لا يستبعد حينئذ أن يبيع رفاقه . وعندما يخرج المقدس بشاى ليضمد جرح حنين وينظف رجله يذكره بأن السيد المخلّص قد غسل رجل يهوذا فى ليلة العشاء الأخير ، ثم يهتف به فى شجن :

ـ ولكنه قد خان يا حنين !

فى هذا المشهد تنعطف وجهة التيار الدرامى فى الرواية ؛ حيث نرى تجسد النزعة الوطنية بظلالها وأضوائها معاً ، ونلمس جدل الحياة الحقيقية عند انبثاق النبل فى نفس المجرم وبزوغ فكرة الخيانة فى رأس الآخر ، مما يشير إلى احتدام الخاص فى قلب العام وتخليقهما معاً لخمائر الدلالة الكلية لبنية الرواية . وهى دلالة لا تتعلق بما تنطق به الشخصيات من كلمات وآراء مهما ارتبطت بعروق الحياة وجينات اللغة ، بقدر ماتنبع من إيقاع المشاهد وتركيب المواقف لتكوين المنظور الكلى للعمل وهو يتحرك مع دوامة معناه الأخير .

خــواتيم :

لا يبتدع بهاء طاهر فى هذه الرواية تقنيات سردية جديدة بالنسبة لما ألفناه فى القص العربى . وحتى «الموتيفات» الموضوعية التى يتكىء عليها مطروقة من قبل . وماجربه بمهارة فى أعماله السابقة مثل «قالت ضحى» أو «أنا الملك جئت» من مزج الحلم بالحقيقة وتقديم حالات الحلول والتقمص لا يعود لتوظيفه فى «خالتى صفية والدير» . ولكنه مع ذلك يقدم نموذجاً شديد الإتقان والإحكام فى بنيته السردية . فقد اختار صيغة المتكلم على لسان الراوى الصبى الذى ينتقل من الطفولة إلى المراهقة عبر معظم الأحداث .

ودعك من قفزه المفاجىء فى الصفحات الأخيرة ربع قرن فليست له ضرورة فنية سوى محاولة تعزيز عملية «التماهى» بين الراوى والمؤلف ، حيث يبرر بذلك شدة حلوله فى الصبى ويضمر اسمه واسم أبيه إمعاناً فى إحداث هذا التأثير الجمالى من التقارب حتى ليوشك على دعوة القارىء لكى ينضم إلى هذه اللعبة الحميمة من التماهى .

وطبقاً للقواعد الكلاسيكية فى العملية السردية فإن جميع الخيوط التى نثرها عبر الرواية فى مفتتحها التأسيسىّ وفى نموها المستطرد ومواجهاتها الدرامية المتعددة يتم تجميعها قبيل الخاتمة وإغلاق دوائرها المتداخلة .

نرى صفية وهى تستغل خروج حنين على قوانين المطاريد وتحرضه على قتل حربى بالرغم من احتمائه بالدير . وإذا كانت رصاصته تخطىء اللاجىء الذى يبادره بطلقة ترديه قتيلاً فإنه كان قد تحول من طريد إلى قاطع طريق ، والفرق بينهما فى أعراف الشهامة والنبل كبير .

أما نجاة حربى فهى موقوتة ، إذ لا يلبث أن تتدهور صحته ويموت بعلته التى خرج بها من الليمان . وعندها تضرب صفية عن الطعام وتنتحر قهراً لأن الموت الطبيعى قد منعها من إرواء ظمأ الثأر وإحلال السلام على روح القتيل . لكنها عند احتضارها تهذى قائلة لوالد الراوى : «إن كان حربى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة ، أنت وكيلى يا والدى ، وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربى ، فتبعث حس الفاجعة الكامنة فى أعماقها إلى البروز لحظة الحقيقة ، ويتبين أن الدور الذى أدته بالزوجية وطلب الثأر لم يستطع أن يمحو من لاوعيها حبها الأول لمن تزف إليه موتاً .

وكذلك يغلق طلب المطاريد للإسهام الوطنى عندما يرفض المأمور نقل رغبتهم للسلطات العليا ؛ إذ أن هذه السلطات نفسها هى التى أمرته بأن يكف عن تدريب الشباب عسكرياً وأن يطفىء بالتدريج جذوة حماسهم لحرب المحتل الصهيونى ، فالنظام السياسى فى جوهره قمعى ولا يأمن تسليح الشعب ، ومن ثم فإن الضعف ينخر فى عظامه ، وهزيمته مبررة على المدى البعيد مهما حملت من مرارة الحقيقة . كما تغلق أيضاً دائرة الدير بقدوم

رهبان جدد لا يحترمون حكمة المقدس بشاى المتوارثة ويسوقونه إلى المصحة لخفة عقله التى عاش بها طيلة عمره .

ويتباعد الراوى فى الصفحة الأخيرة زمانياً بمسافة تسمح له بأن يتساءل: «وأسأل نفسى إن كان مازال هناك طفل يحمل الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون . وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكّر الصغير النوى ؟ أسأل نفسى ، أسألها كثيراً وتكون هذه المسافة الزمنية هى الأداة التقنية لمسافة أخرى جمالية ذات دلالة كبيرة ، فهى لا تقيم فاصل الزمن وتقرب بين الراوى والمؤلف والقارىء فحسب ، بل تنم عن الإشفاق الشديد على دقة هذا التعادل الجذرى بين القرية والدير ، بين بنية الوعى المتصلب وقداسة الدين المعتزل ، الإشفاق على هذا التوازن أن يصيبه الخلل ، أن تتخثر شرايين التواصل بين العالمين بحيث ينقطع كعك العيد أو بلح الدير المسكّر . أو أن يتحول جمود الدين فى المعبد إلى حركة تضطرب بها حياة، وتنتقل فيها بؤرة المواجهة ونوع الصراع .

أما صفية التى قضت نحبها دون أن تحقق قدر الثأر لروح قنصلها الظمأى ولم تجد القوت الذى تبوح فيه بذورة توقها لمن سعت للقضاء عليه سوى لحظة احتضارها ، فإن شبحها يمتد ليتجاوز فى رمزيته القرية الصعيدية التى لم تعش آمنة كما يقال عنها ، بل كانت دائماً مروعة ليشمل تلك القرية الكبرى التى لم تتمكن حتى الآن من استثمار جميع طاقاتها وتوظيف إمكاناتها للثأر الحضارى فى تجليات الخلق والإبداع والحكمة ، انتقاماً للحياة وحبا لها فى الآن ذاته . وتظل روح الشعر الدرامى غير المنظور هى التى تبسط جناحها الأبيض على هذا النمط من السرد علامة على ما يتميز به من بهاء غامر .

الأسلوب الغنائي



الآن هنا .. لعبد الرحمن منيف

يقول اللغوى الفرنسى الكبير «بينفنست» : إن اللغة تنتج الواقع ، لابد أن نفهم هذا بطريقة حرفية ؛ فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة . فالذى يتكلم يولد بخطابه الحدث والتجربة ، والذى يسمع ـ أو يقرأ ـ يلتقط الخطاب أولاً ، ومن خلال الحدث الذى يصوره . وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللغة ، وهو التبادل والحوار ـ يضفى على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة : تمثيل الواقع لدى المتكلم ، وإعادة تمثيله لدى المستمع . فالخطاب يخلق الواقع وينظم تجربة الحدث . ومن هنا فإن فن الشعر بمفهومه الواسع يصبح فن الخطاب .

« الآن .. هنا » أو «شرق المتوسط مرة أخرى » عنوان رواية كبرى أنتجها مؤخراً عبد الرحمن منيف ، وأعاد فيها إنتاج واقع عربى موجع فى الضفة الجنوبية من شرق البحر الأبيض المتوسط . والعنوان له دلالته التى تدعونا لأن نتوقف عندها . فهو صيغة مقلوبة لمصطلح محدث أسرف فى استخدامه الفيلسوف الفرنسى «جاك درّيدا» ـ صاحب نظرية التفكيكية ـ منذ كتابه عن النحوية المنشور عام ١٩٦٧ والذى يشرح فيه نظريته فى الكتابة باعتبارها التأجيل المستمر للمعنى ، هذا المعنى الذى يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من نصوص لا يمكن تعريفها سوى بالنظر إلى نصوص أخرى «فالكتابة هى مكان الغياب ونهاية ميتافزيقيا الحضور . وبالكتابة تنقطع

الوشيجة الطبيعية بين الصوت والمعنى . ويتولد فحسب إنتاج «الآثار المتبادلة» للعلاقات غير السببية بالمعنى . والغياب المستمر لعالم آخر من هنا.. الآن » .

وعلى عكس ما يوحى به عنوان الرواية من قصد تحديد الزمان والمكان ، فهو يبنى صيغة شديدة الإبهام لغياب المشار إليه . فالزمن غائم فى النص لا يحتكم إلى محطات معروفة فى السياق التاريخى من ممالك أو رئاسات أو حروب ؛ ليس هناك عصر معين ؛ سوى أننا فى هذا العصر العربى الذى يريد أن يكون حديثاً ، ولايستطيع أن يختلف عن العصور الوسطى بتسلطها وعنفها وسحق الإنسان بدنياً وروحياً فيها . هذه هى العلاقة الزمنية الوحيدة فى النص ، إلى جانب تاريخ الطبع الذى يمكن أن يتعدد . وهى علامة داخلية تتعلق بزمن الشخوص ، لا بزمن الواقع الحسى فى الحياة . تتفادى الرواية ـ بمهارة تحسد عليها ـ أية إشارة محددة لمعارك العرب الكبرى ـ الخاسرة طبعاً ـ فى مواجهة القوى الأجنبية والعدو الصهيونى .

كما تتفادى الوقوف عند مرحلة الحلم المحبط فى الناصرية والقومية والثورات الإقليمية ومتغيرات العالم . تنزلق بعيداً عن هذا اللحم التاريخى الحى بلباقة شديدة ، وتدير حوارات وخواطر تستغرق مئات الصفحات فى السياسة العربية دون أن تطفح بالخصومة والحماس واللوعة للتيارات والزعامات والأحداث . ودون أن تذكر اسم قطر عربى واحد فى هذا الشرق الأوسط صراحة .

إن هذا التفادى المحكم الذى يطبّق تقيّة سياسية صارمة يضع الرواية زمنياً على أعتاب الأسطورة ، ويكاد يخرجها من التاريخ ، ويصبغها بطابع ملحمى غائم . أما «هنا» فهى لاتقل ذكاء ولا مراوغة ولا غياباً عن «الآن»

الوطنان المذكوران فى الرواية كناية عن غيرهما هما « موران» و«عمورية» ولاوجود لهما فى الخارطة الجغرافية العربية المعاصرة . علينا أن نبنى تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس المغامر بأنه يقصد بهما السعودية وسوريا . ومن يسمى البلدين هو الذى تقع عليه طائلة المسئولية .

أما المؤلف فينزع أسماء الأماكن والمدن ويخلعها من جذرها التاريخى . أمكنة وحيدة تحتفظ بأسمائها فى الرواية هى غير العربية ، هى براغ وباريس أما الأمكنة العربية فتفقد ذاكرتها ؛ باستثناء السجون ، فهى التى تستحيل فى النص إلى آثار مخلدة .

وإذا كان الفن - كما يقول علماء الأنثروبولوجيا الثقافية - هو الذى يستطيع أن ينقذ من النسيان الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة فى حيوات ملايين الناس ، فى أماكن محددة ؛ حيث يلقيها فى بوتقه التخييل المتجسد فنياً ولغوياً فى حالة الأدب ؛ وحيث يمنحها الخلود والشعرية ، فإن عبدالرحمن منيف ، صانع مدن الملح ، قد اقتصر فى آخر رواياته على بناء مجموعة من الصور التخييلية التشكيلية لحيوات السجون العربية .

وليس ذلك بالأمر الهين حقيقة ، فهذه بدورها هى الأماكن الغائبة والمنسية فى ذاكرة الأوطان ، بينما هى التى يصنع فيها التاريخ حقيقة ، لا فى الشوارع والإعلام والمدن الطافحة بالكذب والتزييف . لكن تظل «هنا» بالرغم من ذلك بالغة الانحصار والمحدودية . تظل مجازاً أو كناية عن كل ما عداها . بحيث تصبح الأماكن الأخرى وكأنه لاوجود لها ، مما يضفى طابعاً غنائياً شجياً على العالم الذى تقصره وتختزله ، وتقبّله وهى تنفيه .

نحن إذن حيال بنية لغوية «الآن .. هنا » تعمد إلى تثبيت الزمان بربطه فى

مساحة مكانية ؛ أى تقوم بما يسمى «تمكين الزمان » . هذا التمكين يترتب عليه مجموعة من النتائج التى نود أن نستعرضها فى هذه القراءة :

أولها ما تسفر عنه من تضخيم اللحظة الراهنة فى السرد ، وإضفاء طابع الديمومة عليها ، وهذه خاصية غنائية عنيدة ، ينجم عنها إضعاف البنية الدرامية المتمثلة فى الوعى الحاد بتتابع الزمان دون تثبيت أو تمكين . فالدراما تتجسد فى الواقع ، حيث لادوام للحظة الراهنة . أما الغناء فهو اصطفاء لمحة زمانية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد .

ومع أن الزمن يمر فى الرواية بوضوح ، ويؤدى إلى تغيرات ملموسة فى الشخصيات والمواقف والمصائر ، بما يخفف من درجة غنائيتها ، إلا أن نسبة التعارض بين الماضى والحاضر والمستقبل لا تبدو فيها بالقدر الملائم لإيقاع التاريخ فى التجربة العملية . إنها تكاد تدخل فى روعنا أن عجلة الزمن لا تدور . والسبب فى ذلك ـ بطبيعة الحال ـ هو «الموقف الشخصى » للكاتب، فهو يستعجل الأحداث قبل أن تنضج على نار الواقع التاريخى .

إنه يتمنى ـ ونحن معه ـ أن يفتح عينيه ويطرف بهما فيرى «هنا» مثل «هناك» تشرق عليه أضواء الحرية والديموقراطية فجأة . مما يجعله متبرماً بالمخاض الطويل ، بل بالحمل ذاته . ولو استقطب وعيه فى لحظة خاطفة مستويات التحديث المادى فى بنية الواقع ، ومالابد أن تسفر عنه بالضرورة من تحديث فعلى فى بنية الوعى بحركته العنيدة نحو الحرية والتقدم لكان أقل غنائية وأكثر قدرة على إبراز درامية الزمن وهو يمضى ، مهما بدا لنا بطيئاً راكداً فى حالات كثيرة ، ولخفف حينئذ من تثبيت الزمن وتمكينه .

الاقتصاد والتضاد :

هذه الرواية العتية تقتطع شريحة خاصة من حياة شعوب الشرق الأوسط، وتستصفى منها مكوناتها وطبقاتها الثقافية والاجتماعية ، لتبقى على خيط وحيد هو السياسى المباشر ، بغية تأسيس وعى حاد وعميق بإشكاليته المتفاقمة . تستهدف ذلك صراحة لا ضمناً ، وتطرحه ـ منذ الصفحات الأولى ـ كقضية محورية للنص ، فهى تدور حول التعذيب فى السجون السياسية وتؤكد « أن السجن ليس فقط الجدران الأربعة . وليس الجلاد أو التعذيب . إنه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه ، حتى قبل أن يدخل السجن . وهذا بالضبط ما يريده الجلاد . وما يجعل الإنسان سجيناً دائماً » . «واقتناعى أننا نحن الذين خلقنا الجلادين ، ونحن الذين سمحنا باستمرار السجون . لقد فعلنا ذلك من خلال تساهلنا وتنازلنا عن حقوقنا .. نفترض بعض الأحيان أننا ما دمنا خارج السجن فنحن أحرار ، ونظل فى هذا الوهم إلى أن يطبق الفخ على أقدامنا . وعندها نندم لأننا لم نفعل شيئاً ، ليس فقط لئلا ندخل السجن ، وإنما لأننا لم نفعل ما يجب علينا لكى لايكون السجن أصلاً .»

هذا هو منطق الرواية ومنطوقها معاً ، لا تترك هامشاً لخطأ القراءة ولاتدع القارىء يستخلص الدلالة الإنسانية والتاريخية بنفسه . فهى إدانة صريحة ومباشرة . ولما كان نبل هذا الموقف وصوابه مما لايمكن أن يختلف فيه أحد من المثقفين والقراء الواعين ، فإن السؤال الذى يطرح ابتداء من هذا المنطلق ينحصر حينئذ فيما يلى :

هل تمثل هذه البنية الروائية القائمة فى فضاء النص أنجع السبل لتخليق الوعى بحتمية وضرورة التغيير ، أم أنها باتخاذها منظور «نص القضية

المباشرة» واقتصارها عليه ، واستبعادها لجدلياته ومفارقاته تفتقر إلى جماليات التأثير الفعلى العميق ؟

لاشك أن الرواية تستجيب لرغبة استراتيجية في تكثيف العمل السياسى فى الخطاب الأدبى المعاصر ، وهى رغبة بالغة النبل والسمو إنسانياً وجمالياً ، لكن ؛ هل السياسة مقصورة على العلاقة المباشرة بالسلطة الحاكمة ، أم أنها تتخلل الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للطبقات المختلفة فى حركية إنتاجها المادى والمعنوى ، بحيث يصبح الأمر كما كان يقول العجوز «لوكاتش» كل شىء سياسة؟ وهل تفرض مقتضيات التكثيف الفنى عزل المستوى السياسى المباشر عن بقية الأبنية فى المادة الروائية ـ مما يفضى إلى أحادية المنظور ـ أم أن ضرورات التكثيف تتطلب ـ طبقاً لعبارة جولدمان ـ خلق كون مصغر يحاكى فى علاقاته الكون المكبر ؟ ولكى تصبح الرواية أشد نجاعة وفاعلية فى تحريك الوعى وبناء الثقة فى حركة التاريخ ماهو الأجدى وظيفياً فى منظورها : أن تختزل طبقات الحياة وصراعاتها فى مستوى واحد ـ هو السياسى المباشر فى سجون التعذيب ـ أو تمزجه بأحلام الناس وشهواتهم الخصبة كما تتجسد فى الحب والعمل وبقية مواقف الحياة المنوعة الإيقاع ؟

وإذا كان قطب الاهتمام هو الحرية فإنها مثل العرق الذهبى الذى لايمكن أن نعثر عليه ممدداً على سطح الأرض ، بل يضرب بجذوره إلى طبقات أبعد، تحت الغلاف السياسى ، مخترقاً الحياة الاجتماعية بكل ما تحفل به من خمائر وعلاقات ، تمس سلطات مختلفة تقليدية ودينية ، ومرتبطاً بالتركيب الطبقى وقوى الإنتاج الاقتصادى فى المجتمع ، وممثلاً لمنظومة القيم التى تحكمه ، بحيث يبدو الوعى مجرد سن الحربة المدبب . ويصبح السؤال التقنى المتعلق باختيار المبدع هو : أيها أجدى له فى تجذير الوعى

بالظواهر : هل يكتفى بملامسة سطحها الظاهر ويتأمل نقطة الدم المنبثقة من وضع إصبعه على شفرتها ، أم يغوص فى بضعة حية منها يكشف تفاعلاتها وحركيتها ومايتخلق فى باطنها من أجنة المستقبل ؟

ولأن عبد الرحمن منيف روائى نابغ فقد كان يدرك بحاسته الفنية النفاذة أن قرار استبعاده المتعمد لبقية طبقات الحياة الغنية وإغراءاتها الشهية سيصيب قارئه بشىء من خيبة الأمل ، وسيحمله بعيداً عما تعود عليه فى هذا اللون من القص الجليل من تقديم مواقف كلية لنماذج الوعى الشامل بالحياة ، يشير إلى ذلك فى البداية مرتين : إحداهما على لسان الراوى عندما يحكى ما حدث له فى المستشفى بعد خروجه من السجن فيقول : « فى المستشفى تعرفت ، ويجب ألا تتسرعوا وتذهب بكم الظنون بعيداً ، فتفترضوا مثلاً أنى تعلقت بامرأة ، وهى التى تسببت فى موتى أو قتلى ، إذ بعد أن همت بها تخلّت عنى . »

« قد تتصورون مثل هذا الاحتمال ، وكنت أتمناه ، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصور تلك المرأة . قد تفترضون أنها طبيبة أو ممرضة ، كما يحصل عادة فى الأفلام والروايات ! وقد تكون مريضة فى فترة النقاهة .. أو ربما تكون زائرة لإحدى المريضات . ولسبب ما وقعنا فى ذلك الداء الذى يصيب جميع البشر؛ العشق ، ولهذا دخلت المستشفى بسبب ، ولم أخرج منه لسبب آخر».

أما المرة الثانية التى يراوده فيها هذا الهاجس ويستبعده لخطته السردية المسبقة ، فتأتى على لسان «طالع» ـ صديقه ومرآته التى وجدها ولم يلبث أن فقدها فى المستشفى نفسه إذ يقول له : «يجب أن تحب ، أن تعشق عشقاً حقيقاً ، لكى يعرفك التاريخ ليس فقط كسجين قديم بل وكعاشق كبير » . فحاسة الكاتب الفنية كانت تغرية بوضع حفنة من الملح وقبضة من الزبد

على «عجينته» الروائية ؛ لكنه قرر ـ مختاراً ـ الاقتصار على شظف الخبز السياسى المحترق . فإذا أمسكنا بقطعة من «رغيفه» لنحلل مكوناته ، وجدنا أنه يرتكز على تقديم شبكة متقاطعة من علاقات القوى المتصارعة ؛ حيث يقف الحق كله فى جانب ، والقوة المادية بأكملها فى جانب آخر ، ولأن الرواية تدور فى سجون التعذيب واستجواباتها المطولة ، فإن السمة التى نتوقع أن تغلب عليها وتحكم إيقاعها تصبح هى السمة الدرامية بدون منازع؛ حيث يمكن أن نرى تشقق بذرة الحياة وانفلاق الصبح بعذابه الأليم.

لكن الذى يحدث هنا فى لب الرواية شبيه بما رأيناه فى العنوان ؛ فتحت وهم الدرامية لا نلبث أن نتبين فراغاً فعلياً ، فميزان القوى لا يعتدل لحظة واحدة ، لا يتأرجح ولو لمرة حتى يستقر فى نهاية الأمر . إذ أن الطرف الآخر المعادى بالرغم من حضوره المادى الطاغى لا يسمح له فى الرواية بأن يمارس مشروعية وجوده المتجذرة فى التاريخ والواقع ، فلا نرى أسباب استمراره الحقيقية ؛ وهى لاتقتصر على إمكانيات الضغط والإرهاب والتخويف فحسب ، كما لاتتمثل فى وسائل تحويل المناضلين إلى جواسيس، بل تتجاوز ذلك ـ كما أشرنا ـ إلى الأبنية الاجتماعية والثقافية الموالية لسلطته ، حيث يجتهد فى درء إمكانيات تحولها بالسرعة التى تهدد كيانه . إضافة إلى استثماره المتواصل لنفاق العلاقات الدولية والمصالح المتبادلة ، مما تجسده الرواية بشكل فنى رائق فى قصة زيارة وزير نفط موران للبلد الاشتراكى «السابق» .

وإذا كان من غير المعقول أن ننتظر من «رواية قضية » أن تعرض فكرياً لحجج الخصوم وتفندها فإنه كان بوسعها أن تختار من مشاهد الحياة فى

الداخل ـ مثلما اختارت من أحداثها ـ فى الخارج ـ ما يجسد طرائق استغلال نقص الوعى وتحريك المصالح الفردية ، وتثبيت أيديولوجيات التخلف والتبعية ، لفرض حالة من الاستسلام للأمر الواقع ، بحيث تبدو مقاومته عملاً جنونياً لا جدوى منه . وليس هناك ما يسعف لخلق حالة التوازن فى الإيقاع الدرامى من تنويع خيوط اللعبة ، وتتبع تقاطع مستويات الحرية عن طريق عرض نماذج من علاقات الحب والإنتاج إلى جانب علاقات الحكم والسلطة .

فالظاهرة اللافتة فى الرواية ، وهى وثيقة الاتصال بالاقتصاد والتضاد معاً، هى رتابة الإيقاع ، وهى ناجمة عن إخلاصها الشديد فى طرح قضيتها المركزية دون خيانة ، وهى التعذيب فى السجون السياسية . فهى تقدم كماً هائلاً من المتشابهات ، من المشاهد المطولة المكرورة لمظاهر هذا التعذيب ، دون أن تقيم بينها فواصل لتجارب مخالفة فى النوعية والمذاق ، تتصل ببقية تجليات الحرية والحب والازدهار الإنسانى مثلاً ، مما يجعل توالى المشاهد الجحيمية يسقط فى الرتابة . لأن تجاور الأضداد فى الفن ـ مثلما هو فى الحياة ـ يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية . وهو ضرورة جمالية قبل أن يكون من قبيل الأمانة للواقع .

فهؤلاء البشر المعذبون بالفكرة الواحدة عن الحرية السياسية ينتهى بهم الأمر هكذا إلى أن يصبحوا فقراء وسطحيين ، مجرد آلات تتحرك فى اتجاه واحد ، أبطال لا أبعاد لهم ، لايشبهون فى شىء إنسان شرق المتوسط النموذجى الحار المزاج المسكون بشهوة العشق وشبق الجنس والحياة مهما كانت الظروف معادية له . مما يجعل شخوص الرواية ورقية حقاً ـ كما كان

يقول «بارت » ـ لايجرى فى نسغها هذا اللهيب الذى يشعل دم الرجل فى شرق المتوسط فى حضور المرأة وغيابها معاً عن عالمه .

هذا الاختزال فى البؤرة السياسية ليس مجرد «تقشف روائى زاهد» بل يحرم الرواية من تقنية أساسية فى الخلق الفنى هى المفارقة ، يجعلها نشيداً مطولاً للحرية والعدالة يتحول إلى نشيج مؤسف ؛ إذ بالرغم من سمو ورفعة هذه القيم إلا أنها تحتاج إلى أن تنبثق كضرورة مستقبلية يتم بناؤها فى مستويات عدة وتجاه سلطات متنوعة ومتحالفة ، منها سلطة الدين والمال والحكم فى الواقع الزاخر بالحب والألم والحياة .

هنا يصبح القانون الأساسى للإيقاع الروائى مرتكزاً على محورين هما الاقتصاد والتضاد . فالأول يضمن عدم تكرار المشاهد المتجانسة لما فى ذلك من إضعاف لقدرتها النموذجية وتمثيلها لما عداها . فإذا تكررت دون إدخال معامل جديد يؤدى إلى تطوير المواقف من داخلها لم يكن ذلك إهداراً لمبدأ الاقتصاد الجمالى فقط ، بل يصبح تثليماً لحدة المواقف المسنونة وتمييعاً لتأثيرها بأثر رجعى لدى القارىء يضعف من دراميتها وقدرتها على مفاجأة الفجيعة.

ويتضاعف هذا الأثر إذا لم يتضمن تكرار المواقف المتشابهة انتقالات كبرى إلى الجانب الآخر من المطهر ؛ إلى الفردوس الذى لا يتمثل فى مجرد مكان ينتقل إليه البطل دون أن يعيشه . وهو هنا باريس بكل ما تعنيه من فتنة وجمال . أما أن يخفت هذا التضاد ولا تزخر الرواية بمشاهد ملونة أخرى فإن الشحوب الذى يعترى عالمها والرتابة التى تصيب إيقاعها تتهدد جدياً كيانها العضوى وفاعليتها الفنية .

البــؤرة الغنائيــة :

تمثل بؤرة السرد المركز الرئيسى الذى يحدد تقنيته وأسلوبه . ويعتبر تحديد البؤرة من أهم إنجازات النقد السردى الحديث ، ولكى نكتشف طبيعة البؤرة وعلاقتها بالمستويات المختلفة يكفى أن نذكر أنها تضبط من أربع زوايا:

ـ الأولى فى علاقتها بالحكاية المروية ؛ حيث تنقسم إلى بؤرة داخلية وهى التى تقدمها شخصيات الرواية من منظورها . وبؤرة خارجية وهى التى يقوم بها الراوى من خارج الشخصيات ، وعادة ما يكون الراوى المحيط بكل شىء علماً .

ـ والثانية فى علاقتها بمنظومتى المكان والزمان ؛ فهى إما أن تكون رؤية محدودة المجال المكانى ومحكومة بزاوية النظر . وإما أن تصبح بانورامية متعددة فى نقاط رصدها المكانية . وقد تقتصر على وعى الشخصية فى لحظة السرد أو تتم بأثر رجعى فى الزمان . والنوع الأول هو الداخلى والثانى خارجى .

ـ الزاوية الثالثة تتصل بالبعد السيكولوجى ، بحيث يمكن أن تشمل من الوجهة النفسية الداخل والخارج . أو تقتصر على السطح الحسى لمراقبة الأشياء فيما يسمى بالرواية الموضوعية . فهناك أبعاد معرفية وموضوعية وذاتية تحدد مدى تركيز البؤرة .

ـ أما الزاوية الرابعة فهى تتعلق بالجانب الأيديولوجى ، على اعتبار أن نقطة الرصد هى التى تحدد القيمة المعطاة للمنظور ، وتقدم رؤية العالم أو الأيديولوجيا المهيمنة على النص . وكلما كان اعتمادنا فى تحديد هذا الجانب

الأيديولوجى من البؤرة على المؤشرات اللغوية من صفات وأفعال وغيرها كان ذلك أدخل فى الدراسة النصية .

فإذا استخدمنا هذا التصور المفهومى المبسط عن بؤرة السرد فى تحديد أسلوب رواية « الآن .. هنا » أمكننا أن ندرك بصفة عامة أن الرؤية فيها بالنسبة للحكاية تعتمد على المنظور الداخلى ، حيث يرد القسم الأول ، وعنوانه «الدهليز»، والثالث «هوامش أيامنا الحزينة» على لسان عادل الخالدى ومن منظوره . ويرد القسم الثانى وعنوانه : «حرائق الحضور والغياب» على لسان طالع العريفى فى مذكراته . فكلها إذن محدد من داخل الشخصيات .

أما أمكنة الرؤية فهى تتوزع على مصحة فى براغ ، وسجون موران وعمورية ، ومدينة باريس . غير أن المكان المستقطب للبؤرة فيها هذا السجن الذى يفرض وجوده على الأمكنة الأخرى ، فهى إذن رؤية محدودة المجال وليست بانورامية .

ومن الوجهة الزمنية تقدم الرؤية هنا إشكالية واضحة . لأنها تتراوح بين المنظور البانورامى الذى يفترض من منطق السرد إحاطة بأزمنة مختلفة من الحاضر والماضى فى المصحة والمدينة ، والمنظور الداخلى الذى يحكى الأشياء بصيغة المضارع . فلكى يتم استحضار عالم السجن فى الوحدة الأولى بعد معا يشتنا للاستشفاء وتفاصيله تقوم «مذكرات طالع » بطرح الزمن الماضى واستحضاره وتجسيده بحيوية بالغة ، لكنها ليست مستحيلة فى منطق التذكر والاستحضار .

أما القسم الثالث وهو «هوامش » فهو يتراوح بين تقنيتين تؤثران على

بؤرة الأحداث . فهو يفترض ـ طبقاً للبنية السردية العامة للرواية ـ أنه مجموعة من الذكريات التى تتراءى لعادل الخالدى بعد خلاصه وسفره وخلال إقامته فى فرنسا .

ويعزز هذا الفرض إشارات قليلة تتخلل السرد . لكنه فى حقيقة الأمر لايتبع نمط تداعى الخواطر ولا تيار الوعى ، بل يكتب بصيغة سردية تحافظ على ضمير المتكلم وتنمو مع الأحداث فى الزمن متقدمة من الماضى إلى الحاضر دون استرجاع ، مما يضعنا فى مفارقة تقنية واضحة ، فالبنية العامة تفرض أسلوب الاسترجاع ، والصيغة المتحققة تحاول تركيز بؤرة الأحداث عند وقوعها فى الحاضر بصفاء بالغ وتنمية مدهشة معارضة فى اتجاهها للفرض الأول ، الأمر الذى يسفر عن تباين فى المنظور يصيب المتلقى بلون من التوتر المبهم والإحساس بعدم التجانس .

لكن يخفف من هذا الإحساس أن العالم الذى يقدمه الراوى هو ذاته لم يتغير ، ومركز الاهتمام الموضوعى هو نفسه . ونقطة الرصد ـ تلك التى يقف عندها الراوى فى الزمن ـ لن تختلف كثيراً فى حالة ما إذا تمت الكتابة بعد الخروج والسفر عنها فى حالة ما إذا تمت خلال فترة السجن . لأن الرواية لاتعنى بتقديم تطوير عميق لوعى الأبطال بالواقع ، ولا تجذير لعواطفهم بالتركيز على توقيتات المشاعر ، بقدر ما تهدف بغنائيتها إلى تثبيت الزمن ومحو علامات الفارقة ، وتخليد لحظات العذاب والشجن حتى يتم شحنها بأكبر قدر من الطاقة الشعرية المجاوزة للزمان والمكان ،والمفارقة لطبيعة تطور الوعى بها .

هنا يجد القارىء نفسه مضطراً للتخلى عن وهم الواقعية ـ كما تخلى عنه فى حالات أخرى ـ إذ أنه لا يلبث أن يستغرق فى الوصف التفصيلى للحظات

التعذيب الحسية ومشاهده المطولة ، حتى يفقد الوعى بالفاصل الزمنى بين لحظة التذكر ولحظة الحدث . إذ لايمكن فى التجربة المعاشة أن يتم استحضار الأحداث بكل هذه التفاصيل بعد وقوعها بسنوات ، مما يجعل الأثر الرجعى معدوماً فى السرد ويفقد الخاصية البانورامية اتساعها ليصب فى الرؤية الداخلية .

والذى تهمنا الإشارة إليه فيما يتعلق بالبعدين النفسى والأيديولوجى أن منظور الشخصيتين متطابق تقريباً فيهما ، فهما يشعران بنفس العواطف والأحاسيس فى السجن وبعده . ويرتبط تقييمهما للأحداث بسلم القيم ذاته، مما يؤكد درجة عالية من التماهى الذى لاتخفيه الرواية بينهما ، فكثيراً مايقوم «طالع» بدور ضمير «عادل» ويراه أمامه فى المرآة . الأمر الذى يؤكد الخاصية الداخلية المهيمنة على بؤرة السرد فى جميع أجزاء الرواية ومستوياتها، ويكشف فى الوقت ذاته عن تماسكها ووحدة أصواتها وخلوها من التعدد والتنوع الدراميين ، بحيث تقدم رؤية غنائية غير جدلية .

ولكى نستحضر مفهوم الغنائية بوضوح تام يكفى أن نشير إلى أهم ملامحه وهى : ـ هيمنة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرؤية ، وتكثيف وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة . بحيث يصبح بوسعها أن تشعر أكثر وبطريقة مختلفة . فاللحظات والرؤية والإحساس العاطفى هى ذروة الغنائية .

ـ تخليد الموقوت بالمحافظة على لقطة هاربة للرؤية وتثبيتها . وذلك عن طريق تداعى المشاعر ومط الفترات القصيرة بحيث يتركز الإدراك على القصد وليس على الامتداد .

ـ استبطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسلطة على الداخل ،

حتى ولو نشبت فى الخارج . وبحيث تكون «الأنا» هى التى تقيم البناء الفنى فلا يسكنه سوى ماهو شخصى .

ـ تغليب الإيحاءات بما لايمكن قوله على التعبيرات . مما يفسح المجال للصور والتداعيات ، والإحساس بأن هناك جوهراً نلتف حوله ، دون أن يكون بوسعنا اقتحامه .

وقبل أن نلمس بعض هذه المظاهر فى الرواية التى بين أيدينا ، ولكى نكون أمناء مع عبد الرحمن منيف فإن غنائيته ليست بسيطة ولامسرفة . ليست خالية من التعقيد والحس الموضوعى العميق . ولعل ذلك يعود إلى مايشوبها ويمتزج بها من طابع ملحمى واضح . فعندما أعلن «جبرا» استشرافه لمذاق الملحمية فى إنتاج منيف لم يكن يشير فحسب إلى الأبعاد المادية فى حجم نصوصه وطول نفسها ، وإنما إلى أبعادها الكونية شبه الأسطورية ، مما يضفى عليها مسحة موضوعية جليلة . إنها تكاد توازى الأبعاد التى رادها نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا والحرافيش بحس رمزى مكثف ، يقاربها منيف بحس غنائى جديد .

هذا المزاج الفريد بين الغنائية والملحمية يضمن لعبد الرحمن منيف مكانة متميزة لكشوفه الجمالية والإنسانية فى الرواية العربية المعاصرة .وإذا كان هناك من ملمح أسلوبى يعزز المنظور الملحمى فى هذه الرواية ،فيكفى أن نلاحظ غلبة التوجه للمخاطب فى كل مستوياتها ، مما يعد من صميم البنية اللغوية للملحمة .

وربما لوحظ نقدياً أن الاتجاهات الغنائية فى الرواية الغربية قد شاعت تاريخياً فى الفترة التى أعقبت الواقعية النقدية وتزامنت مع تألق تقنيات تيار الوعى . وتحتفظ الذاكرة النقدية بالكلمات التى نشرتها «فيرجينيا وولف» عام

١٩٢٧ معلنة مولد الرواية الغنائية بقولها : «من الممكن أن نلاحظ بزوغ شكل روائى لم نعمده باسم خاص حتى الآن . وسيكتب نثراً لكنه يتضمن قدراً كبيراً من خصائص الشعر ، فسيكون له توهج الشعر وحمّياه بالإضافة إلى ما يعتمل فى النثر . وسيكون دراميا لكنه لن يصبح قطعة مسرحية ، سيقرأ ولا يمثل . أما ماذا سنطلق عليه فليس لذلك أهمية كبيرة . فالمهم أن هذا الكتاب الذى نراه فى الأفق يصلح للتعبير عن بعض المشاعر التى ضاعت من الشعر الصافى البسيط ، والتى لا تعثر على مكان لها فى الدراما كذلك . أى أنه سيصبح مجلى للمشاعر الغنائية » .

وإذا كان هذا الاتجاه لم يؤد فى الرواية الغربية إلى شحوب الطابع الموضوعى القوى للتجسيد الدرامى لتأصله وقوته ، فإن الأمر يختلف عن ذلك فى أدبنا العربى . لأن طول عهدنا بالشعر الغنائى والمنظور الذاتى فى التعبير الأدبى ، وقلة خبرتنا باستثمار التقنيات الموضوعية فى التجسيد الدرامى يجعل الغنائية لعبة خطرة قد تفضى إلى الإنزلاق فى شعرية الكلمة بدل أن تكون تجربة غنية فى شعرية الموقف والتلقيح النوعى للرواية واكتشاف جماليات آفاقها الجديدة . فتشبع القارىء العربى بالغنائيات يدعونا إلى الحد من الارتماء فى حضن الشجن العاطفى والانهيار الذاتى والرؤية الأحادية القاصرة عن الإحاطة الكلية بالعالم فى قبضة يد واحدة .

وتتمثل الغنائية هنا فى جملة مظاهر نصية من أهمها غلبة النجوى على الحوار فى مساحة النص بالرغم من طابعه الاستجوابى . ذلك لأن النجوى لا تقتصر على تجسيد الأصوات الداخلية للشخوص ، ولكنها تعكس وقع العالم عليها كذلك . ففيها يتحول الصوت الآخر إلى مجرد صدى للباطن ويفقد كينونته المستقلة ، وعندئذ يتقلص الحوار إلى أقصى درجة . ولأن مركز

«التبئير» فى النص يقع على الذات وما يعتمل داخلها فإن أهمية ذوات الآخرين تتضاءل نسبياً وتنكمش معها كلماتهم . وحتى ماينطقون به يصبح مجرد تعلة لإبراز رد فعل المركز عليهم . ولا يقتصر الأمر على مجرد غياب أصواتهم الفعلية ، بل يتجاوز ذلك إلى ماهو أخطر ، وهو غياب مبررات وجودهم ذاتها ومشروعية سلوكهم وحياتهم ، عندئذ يمثل طغيان الذات المنفردة ، مهما كانت درجة يقينها بالصواب الأيديولوجى طبقة عالية من الغنائية .

وتحتل النجوى مساحة أعرض فى النص عندما ينزل الفعل إلى الدرجة الثانية تاركاً البطولة للانفعال ؛ بحيث يتلون هذا الانفعال بتلك «الهالة المضيئة» التى كانت تتحدث عنها « فيرجينيا ولف » ويلتقط فى طريقه أرهف وأدق ذبذبات الروح الحساسة . ويصبح الاستبطان سيد تقنيات العرض دون أن يصل إلى مستوى الدراما الداخلية ؛ لأنه على يقين تام من عدالته المطلقة .

هذه الثقة الكاملة بامتلاكه لناصية الحق والحقيقة تحول ماعداه إلى أشباح وتجعل معركته معهم ملحمية . ولو توزع الحق ـ بنسب مختلفة بطبيعة الأمر ـ بين طرفى الصراع لاشتعلت نار المعارك الفعلية لا الانفعالية . ولبرزت الأسباب الموضوعية العميقة لانتصار من يملك أعلى قدر من الحقيقة بطريقة مشاكلة لحركة التاريخ ذاتها ، ولخفت بذلك طبقة الغنائية لتتوازن مع دراما الوجود .

وهناك خاصية أخرى فى الغنائية ترتبط بالعلاقة الحميمة بين طابعها الذاتى لدى الانبثاق عند المبدع ، وإثارته لنفس المستوى الذاتى لدى المتلقى .

فالغنائية تنتقل عن طريق ما يمكن أن نسميه بالعدوى العاطفية ، حيث تتكون نتيجة لها حالة شجية شعرية تختلف فى تكييفها ودرجتها من قارىء إلى آخر حسب استجابته وحساسيته . إنها لا تبنى وعياً مستنفراً بالحياة ، ولامعرفة مؤسسة لقوانين الوجود بقدر ما تصل ذاتاً بذات ، عبر خط مشحون بالطاقة الوجدانية المرهفة . ويمكن أن نتصور ضرورة مثولها فى النص الروائى بقدر محسوب ، فإذا زادت عنه عطلت ديناميكته الدرامية بتضخيم صوت واحد وتغليبه التام على الأصوات الأخرى .

وهنا يلعب قانون النسبية دوراً بالغ الأهمية كما يحدث فى جميع المجالات . فقليل من الغنائية العاطفية جوهرى للرواية ، لكن كثيراً منها يدمر بنيتها الموضوعية . وما يصبح أشد تدميراً لهذه البنية هو أن تغدو الرواية مسرحاً لإبراز العلاقات بين العواطف المختلفة ؛ لا بين الأحداث والشخوص ذاتها، عندئذ تفقد هذه الأحداث والشخوص وجودها المتعين فى الفضاء النصى للرواية لتحل محلها «سوق الانفعالات» التى نرى فيها العواطف المتضاربة بطريقة غنائية بحتة .

وإذا كانت رواية منيف «الآن .. هنا » تكاد تحكى بصوت واحد ،فإن ذلك يعنى أن النافذة التى نطل على عالمها ـ كما كان يقول هنرى جيمس ـ هى نافذة واحدة ، أو نافذتان متلاصقتان ، مما يحكم المساحة التى نراها ولايسمح لنا بتعدد الزوايا النفسية والأيديولوجية ؛ فكل المشاهد مرصوصة من منظور ذاكرة واحدة تعمل فى اتجاه واحد ، قد فُرّغت من أزمنتها الأخرى، ليست لها طفولة ولاسنوات دراسة ولاقصص حب وعبث ، ولاعلاقات عائلية ، مما يجعلها تقوم بدور «المنشور المستطيل» .

تقنيات موظفة :

يستخدم عبد الرحمن منيف فى هذه الرواية مجموعة من التقنيات التى تبرز أسلوبه الخاص ، وترتبط بما أشرنا إليه من غلبة النمط الغنائى عليه ، وسنتعرض بإيجاز لأهم ملامحه وكيفية توظيفه .

يعد التصوير الاستعارى فى مقدمة العلامات الغنائية ، وقد اخترت بطريقة عفوية فصلاً واحداً من الرواية لأختبر مدى احتفاله بالتشبيه والاستعارة كأداة تعبيرية تكشف عادة عن الحس الغنائى ، وهو يقدم وصفاً للمكان الأساسى فى الرواية «الزنزانة» أو «المهجع» على حد تعبيره ، والإنسان الآخر فيه وهو «الجلاد» ، فيقول عن الأول :إنه «عش للدبابير العمياء» وعن الثانى: « رجل مختزل كأنه حبل» «كان صوته خشناً أبح مليئاً بالخدوش» «كل شىء فيه له شكل طولانى» «يده تشبه المسلة» . «بدأ الدوى كأن طاحونة أوقفها عطل مفاجىء عادت مرة أخرى للدوران » «صرت مثل الأرنب» «كما تحمل أيوب ديدانه» «تذكرت كلب بافلوف» «تذكرت بعض قصص كليلة ودمنة» «صار الذيب يرعى مع الغنم» «بدأت القلعة تظهر من بعيد كأنها دملة متقيحة» .

وهكذا لا تمضى فقرة فى التعبير إلا وهى ترتكز على منطلق استعارى قياسى . ويلاحظ أن الصورة الأساسية المهيمنة على عملية التمثيل عنده تستمد مادتها من عالم الحيوانات غالباً . فالدلالة الجوهرية فى القص لديه تشير إلى مظاهر السلوك التى تهبط بالإنسان إلى مستوى الحيوان فى السجن، سواء كان جلاداً أم ضحية . ومن ثم فإن الخلفية التى تتراءى دوماً هى عالم الحيوانات والحشرات البشعة ، إنها تمثل أولى درجات الجحيم اللغوى التى

لا تلبث أن تفتح أبوابها على الجحيم الفعلى حيث تحتدم المشاهد وترقص النيران .

ومن الطريف أن نلاحظ استيفاء الكاتب لمادته التصويرية من مخزون غنى فى الذاكرة الثقافية العربية ، هو ما يتصل بمشاهد العذاب فى القبر ويوم الحشر ودرجات جهنم .

ومن يتتبع قليلاً حصيلة المادة الوفيرة عن هذا العالم الجحيمى الشنيع فى التراث الإسلامى يدرك مدى ثرائه فى تقديم هذه الصور . ونجد منها فى هذه الرواية نماذج باذخة فى وصفه لسرداب التعذيب وسجن العبيد ومحرقة علب الزنك فى هجير الشمس ورقصة العقارب ومئات الصور الأخرى ، مما لا يترك له كى ينقلنا إلى الجحيم الحقيقى سوى أن ينص على استبدال الجلود المحترقة بجلود غيرها ليتكرر العذاب ، وإن كنا نستخلص ذلك من السياق أيضاً . مما يقدم درجة واضحة من عمق «التماهى الثقافى» مع هذا التراث . بفارق أساسى واحد هو خلو عالم الرواية من صور الفردوس ، مع أن الجحيم لايخيفنا إلا لأنه يجاور الفردوس ، فبقدر ماتحفر مشاهده فى ذاكرتنا من عذاب ،تنتصب رؤى الجنة لتدغدغ حواسنا بلذات النعيم المشتهى . واللوحة المفروشة بألوان متقاربة لا تعلمنا قراءة تضاريس الحياة ولا الآخرة .

وقد أدى إسراف الكاتب فى تكراره لمشاهد العذاب وصور الجحيم فحسب ،وإثارته لمخيلة القراء المشحونة بنظائرها التراثية إلى أثر عكسى ؛ إذ نزع منها ما تحفل به من روح الفاجعة . وتجلى ذلك بأبرز شكل عندما أصيب أحد المعذبين وهو ـ هشام ـ بانهيار عصبى والتاث عقله . واجتهدالراوى فى تحريك عواطف القراء إزاء هذا الانهيار دون جدوى . ويكمن السر فى ذلك

إلى «عدم تناسب النتيجة مع الأسباب المطروحة» فلوثة العقل فحسب أقل ما ينتظر من هذا الجحيم الذى لايتصور القارىء كيف تنجو منه أجسام الناس وأرواحهم . ولو استخدم هذا المشهد فى سياق آخر ، من التعذيب النفسى مثلاً وليس البدنى ، لكان أشد تأثيراً ومأساوية .

ولنتذكر صور الجنون المزلزلة فى كبريات الروايات العالمية . حيث لاتصبح الحادثة فى ذاتها هى مناط الضغط ، بل السياق الذى يمهد لها ويعكس فيها ذروة ما يصل إليه الإنسان من تمزق وفجيعة .

يقول الراوى / البطل قبيل نهاية الرواية : « لا أريد أن أسليكم بأن أروى قصص السجن ، فهى كثيرة وموجعة ، وستبقى تتوالد وتتراكم مادام السجن موجوداً ومادام الجلاد . وأنتم تعرفون أن السجن كجهنم ، لايشبع. والجلاد لايعرف التعب ، إلى أن ينتهى . إلى أن يصبح هو ذاته ضحية ، ثم يصبح بعد ذلك قصة تروى .ولا أريد أن أبتزكم لأستدر عواطف الشفقة عندكم ، فأنا بمقدار ما أكره السجن أكره الشفقة ، لأن هذه العاطفة ، ثم الخوف الذى يليها ، من الأسباب القوية التى جعلت السجن يستمر حتى الآن » .

ولم يفعل الراوى فى مئات الصفحات التى خطها سوى هذا الذى يقول إنه لا يريده ، فهو يمضى على الطريقة الشعرية الغنائية فى التعبير النافى وهو يقصد المثبت . يقول شيئاً ويعنى شيئاً آخر .

وخلاصة عمله كله استعارة كبرى : السجن جهنم والجلاد ضحية ؛ ووظيفته عاطفية وهى الشفقة لدرجة الذوبان . وتوقع الخوف الذى يليها ومحاولة تفاديه . وهو ينتفض ؛ يهز ريشه، يتدارك أمره كنسر جريح قبيل الخاتمة كى يثبت معنى آخر لأحداثه ونتائجها ودلالتها . لكنه لا يستطيع

تحديده بالإيجاب فيستدير ليعرفه بالنفى . والطريقة الوحيدة لكتابته إيجاباً لن تكون سوى خلق عالم جديد ، أكثر تعدداً وتنوعاً وخصوبة ، وأشد درامية وغنى ، وأحفل بمشاهد الحياة . هنا قبل أن تقوم القيامة ، وتنتصب أمامنا جهنم فى مواجهة الفردوس .

وهناك تقنية بلاغية هامة ، تسمى فى النقد الغربى «أنافورا» ولايوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا . وتتمثل فى تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات ، مما يسمح لنا بأن نطلق عليها «تقفية البدايات » . وكثيراً ما يستخدمها الشعراء والكتاب العرب . وربما كان «طـه حسين » أبرز من وظفها بإلحاح فى «الأيام» .

والطريف أنه استخدم نفس الفعل الذى يستخدمه عبد الرحمن منيف فى أحد فصول هذه الرواية . وهو «تذكرت » ؛ إذ يجتهد منيف فى تكوين صورة ملحة لعالمه المتخيل عن طريق فعل التذكر ؛ خاصة فى مطلع الجزء الثانى عندما يزور باريس ويهتم منها فقط بسجن الباستيل . فتنهال على مخيلته مجموعة من صور السجون هى التى تبنى عالم الرواية ، إذ يقول فى مجموعة من المتتاليات :«تذكرت تلك الصورة المخيفة» «تذكرت فولتير» «تذكرت وتساءلت» «تذكرت وردة ؛ الكلبة الجعارية» و«أتذكر » .. إلخ .

وبقدر ما يصلح هذا الفعل لشحذ طاقة التخييل الروائى وتقريبه من طابع السيرة الذاتية الحميمة فإنه يفجر قدراً كبيراً من غنائية التكرار الشجى وربط الصيغ بخيط منظور وغير ممجوج مثل السجع . كما أنه يعد المدخل الطبيعى لعملية أثيرة فى الكتابة الغنائية وهى الاستبطان واستحضار العوالم الداخلية، فكأنه مفتاح يلج عبره المتكلم إلى دنياه وأحلامه ورؤاه .

وإذا كانت الغنائية تعنى فرضاً إرادة البوح ، وضرورة التعبير عن الوجدان الذى يعكس وحدة الشخصية فإن من يمارس البوح بقوة أشد هو الذى يقترب من روح الشعر . ويقتضى البوح مخاطباً قريباً من مجال الشخصية . يجسد حلمها ، ويقوم صدى لأفكارها وعذاباتها . وامتداداً حيوياً يتلقى ويحتضن ويتماهى مع عالمها .

من هنا فإن الرواية الغنائية تتطلب نوعاً خاصاً من ثنائية البطولة على نفس الخط الإيجابى . أى تتطلب بطلين متجاورين يمضيان فى الاتجاه ذاته، حتى يقوم أحدهما بدور المرآة ومبرر النجوى للآخر . حتى يصبح «أنت» التى يتجه إليها الشاعر الغنائى عادة وهو يقصد «أنا» . فكيف يتحقق هذا الشرط فى «الآن .. هنا» ؟

نعود إلى «مطالعة» طالع وعادل ، وهما محور الرواية ، لنجدهما بالضبط ظلان لوظيفة واحدة ، كلاهما مناضل سياسى مثالى قضى عمره يتعذب فى السجون من أجل الديموقراطية ، أولهما مات إحباطاً بعد أن كاد يتماثل للشفاء فى مستشفى براغ ، والثانى عاش إحباطاً أيضاً ليروى الحكاية . قضيتهما واحدة ، نسق تفكيرهما واحد .

إن تقنية خلق نموذجين متقاربين وإقامة بنية الرواية على ترادف عوالمهما وتشابههما فى الصميم إنما هى تقنية غنائية لما يترتب عليها من تكرار تيمى أو موضوعى ، بحيث يصبح الحوار أقرب إلى النجوى . ليس هناك حوار على المستوى الكلى للنص بين مواقف متباينة جذرياً وعوالم متصادمة . إن أحدهما لابد أن يؤمن على ما يقوله الآخر مما يجعل اندماج شخصيتهما وتجربتهما ومشاهد تعذيبهما فى سجون بلديهما أنشودة كبيرة للحرية المسلوبة بنفس الطريقة مهما تعددت الأنظمة الحاكمة .

لكن لابد أن نلاحظ أن إيقاع السرد فى الوحدة الأولى من الرواية كان أكثر تنوعاً وخصوبة ، ويكفى أن نتذكر عمليات الاستشفاء وتعدد النماذج البشرية المعروضة ، وانقسام أعضاء التنظيم ، وتذبذب الحالات الصحية ، وفجيعة طالع فى موقف الحكومة الاشتراكية من اللاجئين فيها نتيجة لزيارة وزير نفط موران ، وموته قهراً فى نهاية الأمر . ثم مشكلة أجور المستشفى وذروة التوتر فى احتجاز جواز السفر . ثم خيانة الرفاق وتحول الجلاد إلى ضحية أخرى فى المستشفى .

كل هذه العناصر تقدم بالضرورة عالماً غنياً مكتملاً وشائقا. وأحسب أن الجزئين الأخيرين هما اللذان يثيران مشكلة الاقتصاد والتضاد التى عرضنا لها من قبل وتعود لتطل برأسها فى إطار تقنيات السرد .

ومادمنا بصدد استجلاء المشاهد الناجحة جمالياً فى الرواية فينبغى أن نشير إلى مشهد رمزى قوى يأتى قبيل النهاية ، ويتمثل فى قيام أحد «المعذبين فى السجن» واسمه رامز ـ لاحظ شفافية الاسم ـ بطقوس تحطيم ساعته قطعة قطعة ونثر أشلائها على رفاقه ، علامة على سيادة زمن آخر فى السجن غير زمن الناس الخارجى . إنه الزمن الذى يخترعونه حتى يعينهم على الصمود .

هنا تبدو الشخصيات وقد لمع فيها بريق إنسانى محبب . إنها تظل حوالى مائتى صفحة تقريباً تتقلب على جمر العذاب دون تغير ، ثم تدب فيها حركةالتطور فى المشاهد الأخيرة وتكتسب بعض صفاتها المميزة . فنكتشف مثلاً أن بطلنا «عادل الخالدى» كان طالباً فى السنة الثانية فى إحدى كليات الفنون ، وصحيح أن المؤلف قد سبق أن نثر هذه المعلومة عرضاً فى بداية الجزء الثالث عند وصوله إلى باريس ، لكنه لم يستثمرها ولم يكيّف منظور

الشخصية ولاوعيها بطريقة تشف عن مثل هذه الرؤية ـ وربما تكون سنوات العذاب قد أنسته ذاته وحساسيته الجمالية ومعلوماته الفنية ، لكنها تستيقظ فجأة قبيل النهاية عندما يرفض فى السجن تحطيم عدة تماثيل صغيرة صنعها زملاؤه .

وإذا كان ظهور أسماء الشخصيات الروائية يخلق نوعاً مما يسمى فى النقد السردى بالبياض الدلالى ؛ لأنها تصبح مجرد علامات فارغة تقحم فى النص كما يقول «جريماس» ، فإنها لاتلبث أن تتشكل بطريقة مطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولاتكتمل صورتها إلا فى آخر صفحة ، وذلك بفضل تذكر القارىء . وحينئذ يتم استعراض هذه الإشارات لمعرفة مدى تماسكها بأثر رجعى .

وشخصية عادل ـ عبر النص ـ يسطير عليها لون من «المود» الشعرى فى قراءاته وتذكراته واستشهاداته ، مما جعل الدراسة التشكيلية غير ذات أثر فى تكوينه ويضعف من جدوى الإشارة إليها ، وهو مايتلاءم مع الطابع الغنائى اللافت فى الرواية .

يصف عبد الرحمن منيف الكتابة عرضاً فى هذه الرواية بأنها تصبح جليلة إذا توافر فيها الحجم الضخم وحس التوثيق . ويبدو أنه يؤمن فعلاً بذلك . فهو من أطول الكتاب العرب نفسا ـ ضربت مدن الملح رقماً قياسياً فى الحجم جعلها غير مقروءة بأكملها فى معظم الحالات ـ كما أنه من أشدهم حرصاً على التوثيق . فهو يرى أن القصة شهادة على العصر ، وكلما اجتمع لها من البيانات الفنية والاستقصاء الشامل كانت أعمق وأشمل . لكن المشكلة التى تتراءى خلف ذلك تتمثل فى أن القص فى جوهره «نمزجة» وليس جمعاً

تراكمياً لمواد متشابهة . لهذا فإنه عندما يأخذ فى تكوين النماذج الإنسانية الفريدة تتألق إمكاناته الحقيقية .

ولعل من أقوى ما قدمه فى هذه الرواية شخصية المساعد خليل «أبو البنات» وحيل المساجين فى اللعب على وتره الحساس فى اشتهاء خلفة الذكور . وكذلك شخصية النقيب ـ الجلاد الشاعر ـ ومصيره المأساوى الذى كان يستحق بعض الأناة . إن شق ثغرة إنسانية مرهفة فى الجدار النفسى الصلب لهؤلاء «الزبانية» هو أشد أثراً من كل المناقشات النظرية عن البدو وولائهم والجلادين وتكوينهم الفطرى .

ليست الرواية مجالاً لممارسة مهارة التحليل النظرى على لسان الشخصيات ، فهذا من شأنه أن يقدم مادة صلبة لم تذب فى نسغ الحياة الروائية ولم تتمثل فى ذبذبات المشاعر فى المواقف المكثفة عبر الحركة الدرامية ذاتها ، مما يجعل القارىء معايشاً للتجربة من داخلها ومشاركاً فى صنع عالمها .

وإذا كانت الرواية هكذا تعود إلى شرق المتوسط مرة أخرى ،فإن درجة الحضور التاريخى التى تقيمها تتراءى عبر تغييب مقصود للأمكنة والأزمنة ، وانصباب واضح لتقنيات غنائية سردية مشوبة بحس ملحمى عظيم ، مما يجعلها تكتسب جلالاً فنياً ونبلاً إنسانياً بالغاً ، وهى تقدم عبد الرحمن منيف فى آخر تجلياته .

هاتف المغيب لجمال الغيطانى

لكل تجربة سردية فذة خصوصيتها ونمطها الذى تمتد إليه . وتجربة الغيطانى مثيرة وفائقة ؛ إذ كانت دوما تشارف تلك المنطقة المجازية التى يقع العمل فيها خارج الواقع الحرفى المباشر ، حتى ليمكن اعتبارها من قبيل ما يسمى « Alegory » ويمكن أن نعرّبها إلى «الأمثولة» التى تضرب بجذورها فى تربة الثقافة العربية ؛ حيث يقوم ضرب الأمثال الكلية بدور فعال فى تنشيط المخيلة و«أسطرة» التاريخ لتقطير التجربة الإنسانية المبدعة. إنه الصيغة العربية ـ وربما المشرقية الشاملة ـ فى تكوين القص .

من هنا فإن معايشة الغيطانى للمدونات السردية ، واستقاءه من عالمها قد دفعه إلى إنشاء نصوصه بالتقاطع والتوازى معها ، فى أهم تجربة تناص روائية تشهدها اللغة العربية ، لأنه تناص مع الذاكرة الأنثروبولوجية وأبنيتها العميقة التى تتجلى فى أشكال التفكير وأساليب التعبير الفنى معاً . ويصبح السؤال التقنى المحدد الذى يطرح نفسه أمام أعمال الغيطانى هو : كيف يتولد المعنى الشامل والدلالة الكلية فى هذا التوظيف الجسور ؟

ولعل روايته الأخيرة «هاتف المغيب» أن تكون نموذجاً متطرفاً لجملة من العناصر التقنية التى أخذت تتكون بالتدريج فى مداراته السابقة ؛ بحيث لاتكاد تفاجئنا بطابعها الغيبى الذى يمتزج فيه شطح الصوفية بالآفاق العجائبية المتولدة من قراءة كتب الغرائب والرحلات المشرقية فى الزمان

الباطنى والمكان الكونى . فهى تسير فى خط مواز ومخالف لطريق نجيب محفوظ فى «أولاد حارتنا» و«الحرافيش» . لأنها تخلق عالماً استعارياً كلياً يتجاوز الحس ويقيم الإشارة ويعيد صياغة قوانين الكون طبقاً لمنطقه الدلالى الخاص .هذا العالم قريب جداً مما يصفه «فراى» فى تحديده للأنماط الأولية الكبرى فى السرد العالمى ، حيث يرى أن ظهور البنية الأسطورية فى الرواية الواقعية يفرض بعض القضايا التقنية التى تجعلها معقولة إلى حد ما . والأدوات المستخدمة لحل تلك القضايا هى التى تسمى الانزياح أو الانحراف . فالأسطورة طبقاً لهذا المنظور تصبح أحد طرفى التصميم الأدبى، والطرف الآخر هو الطبيعة كما نعهدها ، والرواية تقع فى المنطقة الوسطى بين هذين الطرفين . والقص «الطبيعى» لايتصل بالأسطورة إلا عن طريق التشبيه ؛ أما القص الكلى الملحمى فهو يعتمد على فن الوحدة الاستعارية الضمنية .

إن الأسطورة حسب مصطلح «فراى» هى محاكاة الأفعال التى تقع فى نطاق الرغبة ؛ فالآلهة تهوى النساء الجميلات ، ويحارب الواحد الآخر بقوة هائلة ، ويساعدون الإنسان ، أو يراقبون بؤسه وتعاسته من قمة جبل حريتهم الأبدية . وإذا كانت الأسطورة تجسد المستوى الأعلى للرغبة الإنسانية ،فإن هذا لايعنى أنها تقدم عالمها كما تعيشه الكائنات البشرية بالضرورة ، بل إن التخيل الأسطورى يقع فى عالم رؤيوى ، يتكون من الاستعارة الشاملة التى يتوحد فيها كل شىء بكل شىء آخر .

ويبدو السؤال التقنى الأول الذى تطرحه هذه الرواية عن الفاعل أو الشخص الذى يسمع هاتف المغيب مسرفاً فى بساطته ، لكن تحديده يسهم فى كشف نوعية السرد وأسلوبه . فالراوى يتجلى عبر قشرتين فى النص ؛

إحداهما رقيقة شفافة ، تبدأ فى المطلع بقوله : «حدث جمال بن عبد الله كاتب بلاد الغرب فقال :ونلاحظ على الفور تطابق اسمه مع المؤلف ، بصفة يسندها لنفسه ـ كاتب بلاد الغرب ـ يقصد فيما يبدو بلاد المغرب العربى .

والقشرة التالية أكثر شفافية عن المؤلف ذاته ؛ حيث يكتب فى مطلع الفصل التالى : «يقول الفقير إلى ربه ، الراجى عفوه ، الملتمس حنانه ، أحمد بن عبد الله بن على .. الجهنى ، الصعيدى ، القاهرى المنشأ ، المصرى المنبت، إن خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء ، التاسع من مايو منذ خمس وأربعين سنة ، وربما خمس وخمسين ، أو خمس وسبعين .. الخ».

فإذا قرأنا بطاقة التعريف بالمؤلف : «ولد فى التاسع من مايو عام خمس وأربعين وتسعمائة وألف ، فى قرية جهينة فى صعيد مصر .. » أدركنا تطابق الإشارات بين المولد والخروج من ناحية ، وتماهى الشخصيات الثلاث : المؤلف الفعلى والراوى الأول والراوى الثانى من ناحية أخرى ، بشكل يجسد رغبة المؤلف فى أن يكون أديب المشرق والمغرب ؛ الظاهر والباطن ، المقيم والمسافر فى الآن ذاته .

حينئذ تسفر لنا الرواية عن كشفها الأول ، فهى سيرة ذاتية باطنية تحاول إحداث صدع خارجى فى شخصية الراوى إذ تشقه إلى نصفين ، لكنها لاتعمد إلى إقامة مسافة درامية كافية بين الشقين ، بل تحرص على : د مصير كل واحد منهما بالآخر ، فهما يتناوبان السرد من خلال بنطين فى الكتابة أحدهما عادى يمثل التجربة الباطنية الغرائبية الغالبة ، والثانى كبير يقوم بدور التعليق الخارجى ، فتدخل جماليات الكتابة بتفاوت جسد البنط الراقم فى عملية التوشية والنمنمة التصويرية التى يتقنها المؤلف فى تكوين معالم الصورة السردية . فتناوب السرد يصبح من قبيل تجسيد الصوت الواحد

بإبراز صداه ، وتدبر الفعل بذكر رده ، دون أن يكون للصوت المتناوب قوة الحضور والمنازعة والانشقاق ؛ بهذا فإن السمة الغالبة على الرواية من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت ، غنائية الروح ، خالية من الصراع إلا ما يتردد فى باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متماوجة .

ويعزز هذا الطابع الغنائى / الملحمى معاً ما تتميز به العوالم والأحداث والشخوص المستثارة من وجود شبحى مشكوك فى جديته ، فهى تتأرجح فى منطقة مبهمة من الحلم الذاتى الشفيف ، فلا تكاد تظفر بوجودها الحيوى المستقل ولا إرادتها الخاصة . هى دائماً ما يرويه هذا الراوى المزدوج أو ما يحلم به .

فإذا تأملنا كلمات الراوى المغربى النهائية التى يقول فيها : « لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، أوقن أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى ، أنه فطم وحبا وسعى معى ، وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابى ، بعينيه ألبّى أتطلع » أدركنا أن هذا الحلول بين الراويين إنما تحقق عبر النص بأكمله ، وأن الفصل الظاهرى بينهما إنما كان مجرد تقنية سردية لضبط الإيقاع ؛ فهما وجهان لشخص واحد، أحدهما يضع مرجعية الزمان والمكان ؛ إذ هو المقيم ، والثانى يطفو على سطحهما لأنه المسافر فى رحلة الميلاد والبعث . لولا الأول لما أدركنا حركة الثانى ، وهما فى نهاية الأمر نقطتان فى الدائرة ذاتها ، حيث تتجلى رؤية المغيب استجابة لهاتف الحياة ، وينشرخ خط المشرق فى اتجاهه نحو الغروب.

عمليات الأسطرة :

يعتمد فن الحكى عند الغيطانى على استثارة مكامن الوعى الجماعى

واستنفار طاقته لإبراز مكنونات الذواكر القديمة ؛ فهو ينقل لنا تجارب فى القراءة أكثر مما يمثل معايشات فى الحياة . وقد نزع فى هذه الرواية الأخيرة إلى تطليق الواقع المباشر ولبس خرقة الحكواتية التراثيين . وأبرز ما لديهم إنما هو سلسلة من الصور التى تنبت على سطح التاريخ ثم لا تلبث أن تتشعب بالمبالغة والاستغراق التدريجى بفعل التراكم النوعى حتى تمر بعمليات «الأسطرة» الأثيرة لدى الشعوب الشرقية .

ولعل أول وحدة لافتة من هذا العالم الغيبى هى ما يحكيها ـ دائماً عن طريق القول ، لأن مداها لايمكن أن يحيط به الفعل ـ آمر القافلة التى رحل فيها الراوى فى فصل بعنوان «الأشقاء الأربعة» . فهو يقدم لنا صورة فائقة لشيخ الطيور الأسطورى فى جزيرة «تنيس» مهبط الطيور المهاجرة عند ملتقى النيل بالبحر .

هذا القدر من الواقع هو البذرة الأولى ، لكنها لا تلبث أن تتجذر فى قلب الخرافة عن طريق «زهر البلسان الذى اختفى من العالم كله ولم يعد باقياً منه إلا اثنتا عشرة شجرة ، يتم استخلاص زيوتها فى ليلة اكتمال القمر . ويختص بذلك خمس فتيات عذراوات لم يمسسهن رجل ، ولو جرى عكس ذلك تجف الشجيرة وتذبل ويستحيل استعادتها لنضرتها » .

أما شيخ الطيور المهاجرة فهو يتعامل مع « أكثر من مائتى نوع ـ يعدد الراوى منها أسماء نيف وأربعين ـ يعرف أصواتها جميعاً . يجيد تقليدها حتى ليبدو كأنه يحاورها » . يعرف لغاتها وبلادها وتاريخها وخواصها وأسرارها ، ويرفض البوح بها حتى ليرد رسول ملك البلغار الذى يسأل عن أحدها ، مما يجعل العلاقة تسوء بين مملكته ومصر . ويبلغ من اندماجه فى عالم الطيور أنه «يتزوج بها ، فيرسل قطرات من منيه إلى جهات قصية توجد فيها طيور

لاتفارق أصقاعها ذات ملامح آدمية ، منها إناث فى غاية الحسن والرقة والحلاوة . يربط قطعاً من الحديد التنيس إلى سيقان الطيور «النصطفير» التى تحملها لتلقح تلك الطيور الغريبة القابعة على حوافى الدنيا . والمؤكد الموثوق به عبر شواهد شتى أنه أنجب أبناء نصفهم طير ونصفهم آدمى » .

نحن إذن حيال صورة أسطورية تذهب إلى أبعد مما تحكيه روايات العهود القديمة عن سليمان الذى عُلِّم منطق الطير لتجعله يمتزج بسلالته فى توالد عجيب ، تتم تنميته فى الفصول التالية عندما يدخل الراوى مملكة الطير ، وعندما يعلم فى النهاية باختفاء جزيرة تنيس لانقضاء زهر البلسان . فمخزون غرائب المخلوقات التى يتمثله الغيطانى ويوظفه فى سرده لايحمله إلى عالم الغيب فحسب ، بل يحفزه لتقديم رؤية كونية يتلاقى على حافتها طرف من دنيا الطبيعية التى نعرفها وآخر من عالم الأسطورة الكلاسيكية فى انزياح واضح يسفر عن زواج رمزى غريب .

وإذا كانت هذه هى طريقة المؤلف فى بناء المتخيل ،فإن القارىء لايسعه أن يكتفى بالتلقى . بل لا مفر له من ممارسة لون من التأويل الذى يضفى معنى على السرد ؛ أى من محاولة استماع الهاتف بدوره وتحديد مصدره ومداه. وعندئذ يصبح من الضرورى له أن يكتشف طرائق التخييل . وسيدرك أن الغيطانى الذى كان يعتمد كثيراً فيما سبق على «المادة المكتوبة » فى تكويناته الروائية ، حيث يرتبط بالحروف والخطوط والنمنمات الموشاة ، بمسارات الجمل ومتتاليات الفقرات ، قد أخذ يتخفف كثيراً من هذا النمط فى الكتابة . وأصبح يصغى ويرهف أذنه «للمادة المسموعة » التى تتحول فيها الخطوط إلى أصوات وذبذبات فضائية ، تندمج فى موسيقى الكون .

فى «هاتف المغيب» يبدو أن قسطاً وافراً من المادة التى تصنعها مخيلة الرواة منسوجة من أصوات الشخوص وإيقاعات المواقف ، ومعتمدة على «السماع» ، فإذا التمعت فيها صورة بصرية نافذة كانت ذات صبغة تشكيلية لاخطية مكتوبة ، نابعة من تجارب الطفولة القصية التى تظل مصدراً ثراً للذاكرة ، وذلك مثل صورة الطيف الأنثوى الذى يتراءى له عبر منحنى الحارة القاهرية أمام أبواب المساجد ، ويمثل مرجعية شعورية لعواطفه ذات الإيقاع الموسيقى الحميم .

وعلى هذا فإن معطيات السمع تتسع فى هذه الرواية بشكل فائق ، حتى لتصبح المصدر الرئيسى لخبرة الراوى العقيد «جمال بن عبد الله» المضفرة مع خبرة الراوى الراحل الغيبية المشروطة هى الأخرى بسماع الهاتف ، والمروية فى جملتها بطريقة شفاهية . وعندما يتحدث الراوى الأول عن تكيف الجسد للإرادة ، فى تلك المنطقة التى يتحول فيها المعنوى إلى مادى خارق لقانون الطبيعة ، يسترجع ما «سمعه» عن قصة الرجل والمرأة والرضيع ، «من قبائل الجبل الكبير الذين ضلوا طريقهم عبر الصحراء . وماتت الأم سغباً . وأوشك الطفل أن يهلك ، لكن طاقة الحنان الأبوى الغامر تدفقت لبنا فى صدر الأب فأرضعه «وهذا خبر متناقل معروف ؛ ولهذا الطفل عقب الآن فى قبائل الأطلس» .

إن الغيطانى يلتقط صوت البريّة ويسجله ، لابما يحمله من نبرات اجتماعية تاريخية ، بل بما يحتويه على وجه الخصوص من عرق الغرائب ونسخ الأساطير الشفاهية . وإذا كانت هذه المروية غريبة فإن ماضفرت به يصل إلى مشارف الأسطورة ، حيث يحكى أنه عند انفصاله عن القافلة التى صحبها فى طريقه إلى مغرب الشمس ، دفع إليه الدليل الحضرمى ـ الموغل

فى نموذجيته الروائية ـ بإناء «قُدَّ من مادة تشبه ثمرة جوز الهند ، غريبة الملمس ، إذا ما أدركه الظمأ يرفعه إلى شفتيه فيذوق الماء بدون قطر ، يبل ريقه ويهدىء عطشه . إذا جاع يشعر بلبن دسم طيب الرائحة ، لكن ما من سائل يمكن رؤيته أو مسه . حتى إذا وصل إلى العمار رفع الإناء إلى شفتيه .. لكن ما من قطرة ماء أو لبن » . فإذا أعطى المؤلف لهذا الفصل عنوان «الرضاع فى البرية » جمع فيه بين المتخيل المتخلق ، والمسموع عن معجزات الأولين فى ضفيرة واحدة متجانسة ، فإنه يكون قد شرع فى توليد بؤرة الدلالة التى تستقطب معنى هذه الوحدة السردية ، وهى تحول القوى المعنوية إلى مادة . وقهر الإرادة لنظام الكون وقوانينه المعتادة .

لكن الأسطرة لا تلبث أن تبلغ ذروتها الخارقة فى شخصية «قصاص الأثر» الذى يلقاه فى أول مهبط له فى الصحراء ، وهو الواحة . هذه الشخصية التى لم تصل إلى جسارتها أية شخصية أخرى فى الرواية العربية المعاصرة باستثناء «جبلاوى» نجيب محفوظ . وكلاهما يفوق النموذج الأسطورى العالمى الذى أنتجه «جارثياماركيث » فى «مائة عام من الوحدة» وألفت الكتب والبحوث فى تأويله .

وقصاص الأثر عند الغيطانى «لم ولن يُرَى هَرِم مثله ، يرددون محاربته تحت لواء الصحابى أبو لبابة الأنصارى عند زحفه غرباً . بل إنه عاش زمن الرسول الكريم ، سمع عنه مباشرة . إليه سعى فى القرون التالية البخارى ومسلم وابن حنبل .. حارب فى بلاد ما وراء النهر ، قاد جمعاً من الصوفية اندفعوا لقتال التتار .. يؤكد آخرون أنه كان آخر المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة .. عند زمن بعيد نشأ معتقد يقول : إنه من حفظة الواحة. وجوده يضمن تدفق الماء من العين ، ويدرأ عنها الأخطار المجهولة

القادمة من الصحراء . عصاة يوقن البعض أنها عصا موسى التى انقلبت حية تسعى . وصلت إليه بتدبير خفى . لا يأكل إلا البلح .. واحدة فى الصباح وأخرى عند الغروب . كل مدة غير معينة يرضع النخلة القبلية ، يمضى إليه ويلصق شفتيه بحراشيفها .. يبدو أن حشرة تسللت تحت ثيابه، قرصته فى مقدمة إيره ، قيل إنه تضخم مما سبب له ألماً شديداً مدة خمسين سنة متصلة ، اختفى الألم لكن بقى الحجم الهائل (هذه لفتة ماركيثية) لهذا لا يرى إلا منفرج الساقين حتى عند قعاده .. هذا ما يمنعه من مجامعة النساء ، وهذا أيضاً ما أجج فضولهن تجاهه وشبقهن أيضاً .. من أنجب ؟ من تزوج ؟ تتردد حوله الأقاويل ، لكن يبدو أنه شهد عام الفيل ، ونام ليلتين فى قصر غمدان . كما رأى العمال يضعون أساس الخورنق» .

لقد ضرب الغيطانى رقماً قياسياً فى أسطورية هذه الشخصية ، حتى ليصح فى تأويلها استخدام وتوظيف جميع الرموز الأنثروبولوجية والدينية ، لكنها تظل شاهداً على جسارته فى اقتحام عالم الغيب وأنسنته وبعث بعض أقنعته كى تدب على الأرض وتجترع الكرامات ، مما يضع السرد على حافة النماذج الأولية ، يحتك بها ليقيم رؤيته الملحمية الجديدة .

عبث الفانتازيا المصرية :

يقدم الغيطانى فى هذه الرواية تجربة خصبة ، تدرب لها خياله طويلاً بمعايشة مستمرة لألف ليلة وليلة وكتب غرائب المخلوقات ، مما يجعله «يتجلى» كوريث حقيقى لثروة كبرى من «الفانتازيا» البشرية عامة ، والمصرية بصفة خاصة . ويبدو أنه كان حريصاً بشكل حاد على عدم مشاكلة «العالم الآخر» حتى لايقع فى ورطة دينية مثلما حدث مع سلفه العظيم . فهو يريد أن يصف «مالا عين رأت ولا أذن سمعت » دون أن

يحاكى صور الفردوس المعهودة حتى يتجنب أية حساسية . فالعوالم التى يخلقها بطريقة هندسية منظمة تستمد جوهرها من المكنون الغيبى فى الثقافة دون أن تتوازى معه .

فعالم الواحة مثلاً مجمد عند عدد معين من الذكور والإناث ، لا يزيد ولاينقص بسيميترية صارمة . فإذا ولد فيه كائن جديد كان ذلك إيذانا قاطعاً بوفاة أحد الأحياء حتى يظل العدد كما هو على مدار الأجيال . (اقتراح بالتوازن الديموجرافى !!) وعالم المملكة التى توجته بالصدفة يذكرك ببعض حكايات ألف ليلة وليلة لكنه يختلف فى آلاف التفاصيل التنظيمية والتوشية البصرية للأجناس والألوان والطباع . فهو مصمم حقيقة على غير مثال سابق من الخبرة الحياتية أو الثقافية ، حتى ليغدو أشبه بالتكوين العبثى الذى ينضح بالرقة والجمال .

وما يجعله «عبثياً» فى الدرجة الأولى هو أنه يكاد يخلو من الدلالة القريبة المباشرة ، فالجنة بكل بهائها وروعتها لها غاية أخلاقية كبرى ، فهى إنما أعدت للمتقين كدار للجزاء ، لكن هذه العوالم لاتحمل معنى المكافأة ؛ يدخلها الراوى ملكاً متوجاً بمجرد الصدفة ، ويخرج منها استجابة لهاتف وخوفاً من التحول ، والتكوينات التى يصفها ، والمشاعر التى يحاول استكناه طبيعتها غريبة ، وإن كانت تدور حول محورين رئيسيين سنعرض لهما فيما بعد وهما السلطة والجنس ، لكنك تعيش فى تجربة من الفانتازيا العبثية المترفة بالخيال الجميل ، أما العالم الكابوس الأخير المتمثل فى سرادقات العكاكيز فهو ألصق بالأدب الرؤيوى الذى ينتشر إبان المفاصل الزمنية الحاسمة وشيوع التنبؤات عن قرب القيامة وما يعقب ذلك من كوارث تقدم

مشاهد لاتقل عبثية وفوضى وإن كانت تخلو من طاقة الشعر وهندسة الخيال .

بيد أن الملمح البارز فى هذه «الفانتازيا» يتمثل فى أريج مصر الفرعونية الذى يفوح منها ، فلا نحسب أن هناك شعباً من شعوب الأرض ، قد أمضى - ولايزال - آلاف الأعوام فى ممارسة عمليات تحويل البشر إلى آلهة مثلما فعل الشعب المصرى ، مما يضعنا عند منطقة جديدة من «الفانتازيا» السياسية التى تتجلى فى هاتف المغيب ، وتمثل موروثاً مصرياً حميماً ينحدر إلى جمال الغيطانى من أغواره اللاشعورية العميقة ، فى ومضات تتوهج فى ثناياها روح الإنسان عبر نفثات الفن الحر .

يحكى جمال الغيطانى عن راويه - قرينه الخفى طبقاً للمعتقدات المصرية - أنه بعدما توج فى المملكة الغربية ، وأمر بتجنيد قصاصى الأثر لمعرفة طريق الواحة السابحة فى اللامكان ، خاطبه القيم قائلاً :

«يا أمير البرارى ، يا رأس الإقليم ، يا سيد القوم ، أنت لم تقطع الطريق المؤدى إلينا فى ثلاث ساعات . إنما أنت تسعى إلينا منذ الأزل القديم .. ألم تبزغ من الشرق يا من تحوى نفحة الشمس القدسية ، يا من تحمل ألم الجراحة بدون غيبوبة ، أنت قادم من عين الشمس ، من المشرق ، ومن أقلع من الشرق لايعود ، لاينثنى راجعاً ، لأنه متجه دائماً إلى الغرب ، هل رأى أحد من الخلق قرص الشمس يرجع من حيث أتى ،من حيث طلع؟».

هنا نجد الرواية مضمخة بعطر الفراعنة وغارقة فى عوالمهم الطبيعية والروحية ، مما يضفى على الأمثولة دلالتها الرمزية الكبرى الغائبة عن سطح السرد ، فالرحلة الباطنية والمشاهد الأسطورية نوع من المعراج الروحى الذى يمارسه الفنان المصرى ، متلذذاً بإعادة الخلق ومغازلة الخلود . هذا

الخطاب / الصلاة قد كشف طرفاً يسيراً من حجاب الرواية وشفّ عن بعض أبعادها.

هذه الدلالة تتأكد عندما نرى التقاطع بين وعى المكان والزمان عند الراوى وتأويله لدى القيم ؛ حيث يصف إقليمه بأن « طوله مقارب لعرضه يستغرق أربعة عشر يوماً على ظهور الجياد .. لكن توجد ترتيبات خاصة تكفل اتصال المقاطعات السبع ، والمدن السبعين ، والمحلات السبعمائة ، والواحات الثمانى ، بحيث تصل الرسالة من أقصى طرف إلى الناحية الأخرى فى أقل مما يستغرقه قيام وقعود » .

فنحن حيال عالم متجاوز للمكان المنظور ، يرتكز على الخواص الميثولوجية للرقم ٧ ومشتقاته ، وهو رقم سحرى لايمكن أن نفهم منه مجرد العدد فحسب ، بل هو نقطة تقع عندها تقاطعات المحدود باللانهائى ، لأن الزمن الكونى لا عمر له فى بدايته أو نهايته ، والإنسان مقتطع من هذه اللانهائية ، له مولد وموت يحدان وجوده المتعين ، وربما كانت عدة أيام الأسبوع ،وهى بنية ذهنية من أذكى الحيل التى ابتدعها ليقيس اللامحدود من عمر الأبدية على أيامه المعدودات ، أى يعرض النسبى على المطلق فى لفتة قوية تجسد وعيه بذاته المؤطرة وكونه المترامى فى الآن ذاته .

ولأن «هاتف المغيب » مقصوصة من قماش أسطورى ، لايمثل الواقع المباشر ولا اللحظة التاريخية المتعينة ، بل تقع فيما وراء الزمان والمكان ؛ فإنها محملة بالتأملات الرمزية الخصبة فى طبيعتها . فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك السر . فالشمس رمز ، ومكان الغروب رمز ، والبشر رموز ، والواحة ومملكة الطير وسرادقات العكاكيز رموز. لكنها صنوف من الرمز المؤطر فى ميثولوجيا أشواق الوجود ، والرغبة العارمة

فى تجاوز الكون لهدف أساسى هو إدراك الخلود بصفة خاصة . عندما يقول الراوى قبيل الختام :

« لو تتجسد اللحظة الآنية فأحاط علماً بما يجرى فى كل موضع حللت به؛ لكن أطلب المستحيل . لو أوتيت البراق عينه فبمجرد نقلتى من هنا إلى هناك تلغى الآنية .. إذن ما أنا إلا محكوم عليه بالعدم . عندما أصل منتهاى تبدأ رحلتى ، كينونتى الحقة » .

لقد تطلع من قبل إلى كسر حاجز الزمن عن طريق الانتقال المفاجىء فى المكان ، فتصور أنه لو سبق إلى استطلاع الشروق فى أرض قبل موعده فإنه يكون قد سافر إلى الماضى ، ولو فعل ذلك فى الغروب لسافر فى تقديره إلى المستقبل . والهاتف القدرى الذى يقض مضجعه ويحدد محطات سفره لاينبع غالباً من داخله ، بل من قوة خفية التدبير لايستطيع لها رداً . هل الرحلة هى رحلة العمر ؟ لكن من الراجح أنه ليس عمر الفرد وحده ، قد يكون عمر النوع البشرى كله ، هذه هى خصوبة الأدب الميثولوجى فى شموله وشعريته وتعدد دلالاته .

فتنة البهاء الأنثوى :

لو استصفينا خلاصة التجربة الغرائبية التى تقدمها «هاتف المغيب» بما ترسمه من سطوح بصرية ، وعلاقات كونية ، لوجدنا أن البؤرة الموجهة لرؤيتها تنحو إلى تأمل فتنة بهاء الحضور الأنثوى فى تجلياته العديدة . فوحدة «الواحة» تتركز فى تجربة العشق العارم للمرأة التى يقترن بها فى إطار طقوس عجيبة ، وماتثيره من صور مرجعية ـ على حد تعبير الراوى ـ عن الوجوه الأنثوية السابقة واللحظات اللاحقة .

وتجربة المملكة لم تسفر فى مجملها إلا عن بعض الملاحظات اليسيرة حول نظم الحكم وطرائق السلطة ، إلى جانب البوتقة الأساسية التى تصب فيها والمتمثلة فى صنوف الإشباع الجنسى النهم ولذائذه . وكأن الرواية قد استحالت قصيدة يمتزج فيها الصوفى بالحسِّى عند بذرة الكون الجنسية ، منظوراً إليها بعين رجل بالغ الشبق ، أسطورى فى افتتانه واستيحاشه . حتى لتقوم الأنثى بدور «البوصلة» الموجهة لحركة الرحلة والمنظمة لعالم الراوى الغيبى .

على أن الأمر يتجاوز هذا المدى عندما لايكون الجنس هو شغل الراوى الشاغل فحسب ، بل يصبح مدار حياة هذه المملكة ، ففيها تتم عمليات تحول طبيعى من الرجولة إلى الأنوثة وبالعكس ، حتى يمر الجميع بالتجربة الشبقية من طرفيها ، وعندما يعلم الراوى المملك بذلك يصاب بصدمة تؤدى إلى نفوره من الجنس ، لكن الطريف أن اللحظة التى يزايله فيها هذا الإحساس ويسترد خلال أحد المواكب خاطرة شهوته دون أن يفضى بذلك إلى أحد ترفع البيارق وتصدح الموسيقى وتنطلق أسراب الطيور للاحتفال بعيد «إنعاظه» المجيد وانتصابه المديد .

هنا يتحول السرد إلى ما يشبه اللوثة الايروسية المحمومة ، وتتركز دلالة الرواية فى بؤرة الإشباع أو الحرمان الشبقى ، بحيث يكاد يفقد «هاتف المغيب» جلاله مرتمياً بين أثداء النشوة الجموح . لكننا لا نلبث أن نتبين بشىء من التدبر أن هذا الجلال المفقود سرعان ماتتم استعادته على مستوى آخر ؛ إذ أن النموذج الأول الذى ينحرف عنه الغيطانى فى هذا الإبداع الراوئى المستغرق فى مناخ الرؤيا إنما هو نموذج المعراج إلى جنات الفردوس ، وهى حافلة ـ طبقاً للأدبيات المكثفة المتراكمة عنها فى الوجدان الشعبى

والإنسانى ـ بنوعين من اللذة ؛ هما لذة الجنس وبهاء الحضور الأنثوى الرائق للحور العين من ناحية ، ولذة الطعام والشراب وصنوفه من ناحية أخرى ، فيختزل الغيطانى هذا النوع الأخير ؛ إذ لايكاد يشير إليه إلا عرضاً فى المرحلة الأخيرة . ويولى عنايته الفائقة بالنعيم الأيروسى الماثل فى النص كله .

مع ملاحظة أن مملكة الطيور مثلاً كانت تغرى بوصف شهوة الطعام ، لكن الغيطانى لايستخدم منها سوى مايتصل بالرياش الثمينة والألوان المنوعة والنظام الهندسى المحكم . وبهذا فإن النمط الذى تعليه الرواية يبنى دلالته على أساس تعديل يسير لما يقدمه النمط النموذجى الأول ، لكنه يرتبط بملمح رئيسى لا ذكر له فى التراث القديم ، وهو الولع بالتوالد ابتغاء البعث والخلود .

هذا التوالد لايقتصر على ما يحدث فى المجال البشرى من وصال بين الذكر والأنثى ، بل يتجاوزه إلى امتزاج الإنسان بعناصر الطبيعة الأخرى ، وقد رأينا كيف يلقح الرجل الطير ، والنساء عند حد المغيب يتعرضن لمياه المحيط حاسرات نصفهن الأسفل ، كما يفعلن عند الواحة قرب النبع الدافىء ، حتى يتم تلقيحهن من الماء الذى ينبت منه كل شىء حى . بهذا تتم دورة الحياة وخلود النوع ، مما يضفى على شغف الجنس مسحة قدسية من ابتغاء الخلود ونشدان البعث ؛ وهما يمثلان الهاجس الأسمى لدى المبدع المصرى القديم الذى يتواشج الغيطانى معه .

أما الدلالة الجانبية التى تنمو فى النص عبر تجربة السلطة فى المملكة فهى ذات علاقة حميمة أيضاً بالشخصية المصرية ، وتتمثل فى كيفية تمكين عظمة الملك لدى الولاة وتحويلهم تدريجياً إلى أنصاف آلهة . تؤخذ كلماتهم العشوائية وإشاراتهم المجانية لتكتسب قداسة وأهمية كبرى بفعل أجهزة

الدعاية التى تتخلص حينئذ فيما يسميه الراوى «الديوان» . ويرى القارىء ذلك من داخل الشخصية لأنها هى التى تمر بتجربة التملك والتأله : «كنت أستعيد ماسمعته فى صباى عن السلاطين والأمراء . أمعنت فيما يخصنى . من ذلك إشارة إصبعى عند احتداد أمرى وعنف لفظى . أكثرت من التلويح به حتى صار علامة شائعة . دالة على . تماماً كنبر صوتى وقسماتى. لكن الأعجب هو ظهور سمات السلطنة يوماً بعد يوم مع ممارستى للحكم وتقبلى خضوع الآخرين .

طبعاً لم يخل الأمر من هنات ، بل .. هفوات ، لولا مكانتى السامية لشاعت وعدت من سقطات الملوك ، مثل تفوهى ألفاظاً لا أنتبه إلى فظاظتها إلا بعد خروجها . هذا بعض ميراث النشأة الأصولية على الطباع المكتسبة . لايجسر مخلوق على إبداء ملحوظة ، فما أنطقه يتم الإصغاء إليه ، يُدَوَّن . كثيراً ما نطقت جملاً لا أقصد منها شيئاً ؛ ثم أفاجأ باللافتات فى كل مكان ، عليها الحروف الضخمة «من فكر مولانا» «من أقوال سيدنا» «من مختار كلمه» أو «هكذا تحدث ابن الشمس».

ومع أن اتخاذ المنظور الداخلى للراوى فى هذه المشاهد لايسمح بإقامة المسافة النقدية اللازمة لكشف مناورات صناعة الزعامات بشكل مباشر إلا أنه من المناسب أن نشير فى هذا الصدد إلى أمرين :

أحدهما : هو اعتماد المؤلف على المرجعية التاريخية القريبة فى وصف إجراءات تحويل الشخوص الحاكمة إلى أساطير متألهة فى العالم العربى الحديث ، وتكفينا الإشارة إلى نماذج عبد الناصر وصدام حسين والقذافى على تفاوتها الشديد ، لكنها جميعاً تلتقى فى نطاق صناعة الزعامة وأسطرة الحكم .

وثانيهما : أن السمة الماضوية المسيطرة على السرد والطابع الملحمى الغنائى الغالب عليه ؛ لا يتيح للنص أن يبرز بشكل صاف رؤية ناقدة لهذا النوع من السلطة إلا عن طريق التحريك البطىء للوعى العميق بدلالة الأمثولة البعيدة ، فالنبوءة فيها لاتتجه إلى المستقبل بقدر ما تمعن فى الطابع الغيبى الغارق فى تلافيف الماضى . فنحن هنا لانكاد نستشرف ما تطمح إليه نظم العلاقة الجديدة بين السلطة وإدارة الشعوب فى التنظيم الديموقراطى الذى يخلع هالات القدسية عن الحكام ويبطل أساطيرهم ويحيلهم لأفراد من عامة الناس تشتد محاسبتهم بقدر ما تعظم أهميتهم ، ولايمكن للمنظور الأسطورى فى السرد أن يبرز هذا الجانب المستقبلى إلا عن طريق التأويل واستخلاص الدلالة الكلية البعيدة .

شعرية الصيغ :

تحتل الصيغة فى نسيج السرد أهمية خاصة ؛ إذ تنصب فيها أصوات الماضى والحاضر . وتتراءى فى هندستها تعاريج الوعى باللغة والحياة معاً . والغيطانى دائم التواصل مع الجملة القرآنية ؛ مما يضفى على صيغه سمتا عريقاً ويكسبه روحاً كلاسيكياً أصيلاً .

ولنتأمل إحدى فقراته الموحية : «كنت كلا متكاملاً ، متلائماً ، لكننى مع كل مرحلة أقطعها باتجاه موضع مغيب الشمس أتعدد ، أنشطر . منى ما يبدو واضحاً جلياً ، ومنى ماتلاشى فلا أمل فى استرجاعه . حتى كأنى لم أعلق بأهلى يوماً ، ولم أتدثر بهم آمناً ، ولم أقلق لتأخر أبى . ولم يمضنى صمت أمى . ولم أخرج بمقدم الأعياد ونحن صحبة ، كأن وصلا لم يجر يوماً ، ما كان منى تذرى ، فياحسرة على العباد » .

هنا تقوم التكوينات اللغوية المتسقة فى أنماط نحوية متوازية بتقطير إبداع الراوى وتشجير عالمه ؛ ببث الروح فيه ، حيث تسكنه الكلمات الكبرى وتغدو واقعه الحىّ . الأمر الذى يفضى إلى ارتباط الصيغ بالرؤية المعراجية وينم عن اتساع فضاء النص بحيث تمتزج شعرية الحرف بشعرية الحكى وتشف عنها . فلا نكادنتوقف عند سطح الكلمات مع أنها ذات ثقل إنشائى باهر ؛ إذ أن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية .

وقد يسرف الغيطانى فى الاعتماد على بنية لغوية كلاسيكية ، هى بنية الوصف ، وهو بطبيعة الحال من فعل الذاكرة ، وخلاصة التجربة غير المنظورة ، ولأمر ما يقول فيلسوف العلم المعاصر «باشلار» : إن الوصف ينتمى إلى مرحلة ماقبل العلم . وبقدر ماتمتدمساحة الوصف فى النص السردى ، يقرب من روح الفن الكلاسيكى ويجافى قليلاً توجهات السرد المحدث المعتمد على اللفتة الذكية والحركة الموحية فحسب . الوصف تراكم خارج الحدث الدرامى وبدانة معوقة لنشاطه الديناميكى ، ومن ثم فهو ينتمى إلى النموذج الجمالى القديم .

و«هاتف المغيب» مفعم بهذه البدانة والسمنة الوصفية ، ولنراجع مثلاً تقديمه فى المطلع للشيخ الأكبرى فى نصف صفحة ؛ فهو طبقات من الوصف تحتاج إلى كثير من التنشيط والحيوية . غير أن هناك بعض الأوصاف التى تمثل لوازم ذات وظيفة ملحمية هامة ، وهى تتكرر بإيقاع خاص فى النص ، وتنحو إلى تجسيد ملمح مميز للشخصية ، فكما أن «هيلينا» فى الملحمة اليونانية توصف دائماً بأنها «ذات الخصر العميق» و«هيكتور»

«ذى الخوذة النحاسية» فإن الراوى فى هاتف المغيب يمتاز بخاصية أحسب أن لها وقعاً شخصياً أثيراً عند المؤلف ذاته ؛ إذ : «يقول له من يطيلون التحديق صوبه : تبدو كأنك على وشك البكاء ، ولكنك لاتبكى . حتى بعد بدء الابتسامة الدائمة لم يمنح أثر تلك الدمعة المطلة قط ولكنها لاتخرج» ثم يعيد مراراً وصف هذه الخاصية فى مثل قوله على لسان الراوى الآخر : «أقول أنا جمال بن عبد الله أننى كنت أتمهل عند تدوين هذه المواضع ، أبطىء حركة القلم وأتطلع . أرى فى ملامحه مايفوق قوله،وألمح فى عينيه مايتجاوز وصفه ، أما تلك الدمعة المعلقة ، غير المرئية فتثير عندى أسى غامضاً» .

وإذا صح ما أحدس به من طابع شخصى لهذه اللازمة الوصفية فإنها تصبح من معالم الذاتية فى الرواية ، وتتجاوز فى وظيفتها مجرد الوصف الخارجى الملحاح لتشير إلى الصبغة العاطفية الدفينة الكامنة تحت السطح السردى ؛ إذ تنحو إلى تفجير طاقة من الحنو والتماهى مع الشخصيات ، مما يعد أحد ينابيع الشعرية فى سرد الغيطانى ، وهى شعرية ، كما رأينا ، ذات مذاق ملحمى وغنائى شفيف .

تجربة فى العشق للطاهر وطار

امتدت التجربة الإبداعية العربية ، خاصة فى العقود الأخيرة ، لتحتضن مساحة خصبة متوهجة فى خارطة الثقافة المتنامية لبلدان الشمال الأفريقى ، أو ما يسمى بالاتحاد الإقليمى المغاربى . وبرزت الرواية فى مقدمة الأشكال الأدبية التى تظفر بإنجازات لافتة ؛ حيث تفجرت الطاقة الشعرية لدى المبدعين عبر قنواتها السردية الرحبة .

ويبدو أن إشكالية علاقة المثقف المغاربى باللغة العربية ، خاصة فى الجزائر ، قد حسمت أوليا عملية تفاضل الأجناس الأدبية لصالح القص . إذ يتطلب الشعر فى الغالب امتلاكاً متجذراً لعبقرية الأداء اللغوى دون تداخل ، وجرأة فائقة فى تحطيمها من الداخل دون أن يطعن ذلك فى طبيعة الانتماء القومى أو يخل بشروطه ، مما لم يتوافر لدى هذا المبدع حتى الآن بالدرجة التى تحدث أثرها المنشود فى خلق كبار الشعراء .

وإذا كان لنا أن نعزو قطبى الإبداع إلى نوعين من الخبرة ـ بشكل تقريبى ـ هما الخبرة فى اللغة التى يتوجها الشعر بمحاوره الاستبدالية والرمزية ؛ والخبرة فى الحياة التى تتجلى فى القص بطبيعته الباقية الكفائية كما يقول العلماء ، فإن هذا اللون الثانى من الخبرة المكثفة بالتجربة الوجودية ، والمرهفة بالاحتكاك الساخن عبر تجاور الأجناس البشرية هو الذى يسيطر على الكتابة فى

الجزائر، ابتداء من تلك المرحلة المغتربة لغوياً ، والتى استعار فيها الكتاب لساناً آخر لأداء توليفتهم الخاصة من المخزون الثقافى الإسلامى وتقديم شخصيتهم العربية ، بما يتضمنه ذلك من مفارقة بينة ، إلى المرحلة التالية والحالية ، حيث استطاع السارد أن يطوع أدواته التعبيرية والتقنية . ويروض لغته المنتزعة من كتب التراث ، كى تلتحم بتجربته الحيوية المعاصرة . كما استطاع عبر هذا الجنس الذى مازال فى فورته فى المشرق أيضاً أن ينخرط فى دائرة الإبداع العربى ، ويقدم صوته المتفرد وإنجازه المتميز .

وإذا كانت علوم السرديات مازالت تتشكل بطواعية كبيرة مواكبة للتجربة الإبداعية فى عالم اليوم دون أن تثقلها موروثات الأطر الثابتة ومرجعيات النقد القديم فإن هذا يمثل شرطاً آنيا لنا كى نستقرىء بعض مبادئها من الإنتاج العربى الممتد فى رقعة متنوعة عريضة . كما يمثل تراجع الهيمنة الأيديولوجية على الصعيد السياسى خطوة متحررة أخرى تسمح لنا بتجربة بعض أنماط التحليل الأسلوبى للقص دون ضرورة الدفاع عن شرعية هذا التناول ومناسبته للمادة المدروسة .

ولعل نموذج الطاهر وطار الذى أصبح من أبرز «الكلاسيكيين» فى الرواية المغاربية أن يقدم لنا «حقلاً ميدانياً» مواتياً لأسباب عديدة من أهمها وعيه الإبداعى الحاد بالدور النضالى لأعماله ؛ فهى ليست مجرد تسجيل لملحمة الثورة الجزائرية وإنما نقد متواصل لما أسفرت عنه من تحولات . كما أن ذلك يتبلور على وجه الخصوص عبر عناية فائقة بالأسلوب ، وهى عناية مركزة ومبكرة . فكما ورد فى مقدمته لروايته الأخيرة موضوع الدراسة «تجربة فى العشق» لم يتذكر مما قيل حوله من نقد لا يستحق الاحتقار ـ كما تعود أن يقول ـ سوى كلمات «إلياس خورى» تعليقاً على مجموعته القصصية الأولى

«دخان من قلبى» التى يقول فيها : «إن لهذا الكاتب طريقته الخاصة به» .

ويعقب الطاهر وطار على ذلك بقوله : «إننى كذلك فى كل ما فعلت وما سأفعل» . فشوق الأسلوب العارم هو المحرك الإبداعى له ؛ مما يجعل المعالجة الأسلوبية له أكثر تلاؤماً مع طريقته وقدرة على اكتشاف أدواته الفنية.

ويتطوع كاتبنا فى هذه المقدمة ذاتها ليسخر من قرائه ويحاول تضليل نقاده فيقول عن روايته : « إنها جاءت بهذه الطريقة غير المألوفة لدىّ ، الفصول مختلطة ، يمكن وضعها كما صادف ـ يقصد كيفما اتفق ـ كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدى مثل التسلسل التنازلى ، وبدون أى تسلسل» . ولاشك أن هذا التحدى يعنى لوناً من اللامبالاة بعملية القراءة أكثر مما يقوم بتوصيف سليم لبنية النص السردى ؛ كما أنه يعتمد استراتيجية الهجوم بدلاً من الكشف عن مخطط النص والدفاع عنه .

وستتبين عند الاختبار الأول لتقنية السرد وطريقة توظيف العناصر القصصية فى هذه الرواية أنه لا يمكن تحريك أى جزء منها عن موضعه ؛ فهى لم تفقد مطلقاً خاصية التشكل من الداخل ، بل انبثقت محايثه فيها . ولايعنى غياب الحدث الطولى الواحد تخلخل علاقاتها البنيوية ؛ فرابطة الشخصية المحورية ، وتراكم الحالات بشكل متفاقم ومتصاعد ، وتنامى الخبرات الصغيرة بالقطاعات المختلفة ، وحركة الوحدات الدائرة فى القص فى تشابكها اللولبى ، ونمو الكتابة بالتدريج من صفحة إلى أخرى ، مما يشف عنه التعالق والإحالات غير المنظورة ؛ كل ذلك يجعل هذا السرد الذى يصفه الكاتب بالجنون ـ مثل البطل ـ يخضع لمنطق داخلى صارم ، وينتظم

فى شكل حتمى وإيقاع شخصى لايمكن لأية صيغة أخرى أن تحل محله .إن هذا الاختلاط الظاهر الخادع فى الأحداث والمواقف يخفى وراءه شبكة محكمة من السببية والتراتب والانسجام .

أنماط أسلوبية :

يتعين على المقاربات الأسلوبية للرواية أن تقوم بتنمية خبرتها بالنصوص عبر التطبيق الفعلى دون أن تتوقف كثيراً أمام نظريات الأسلوب ، وأن تختار بعض المفاهيم الأولية لتبثها فى مناسبات عديدة عند احتكاكها بالمظاهر المتعينة للأساليب السردية .

ويهمنا الآن أن نشير إلى أهمية تحديد الفوارق بين التناول الأسلوبى للشعر عن نقد السرد أسلوبياً ؛ إذ لايمكن لهذا الأخير أن يظل حبيس سطح التعبير وآليات التصوير المستمدة من حركة اللغة ، وإنما يجب أن يتجاوز ذلك بالضرورة كى يمس أهم الجوانب التقنية للسرد والتى أشرنا إلى بعضها فيما تقدم من بحوث .

وكما كان يقول «ميشيل بوتور» : «على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذى هو الرواية يمكن وجود أسلوب ؛ أى شكل خارجى وتفكير فى الشكل، وهذا مايسمونه التقنية فى الرواية المعاصرة » . غير أننا لاينبغى أن نطابق بشكل آلى بين مفهومى التقنية والأسلوب . بالرغم من أن اختلاف التقنيات وتشكلها فى مجموعات متجانسة يعد أهم العوامل فى توليد الأساليب السردية ، وهو الذى يجعل بوسعنا رصدها والتمييز بينها . فعندما تجتمع جملة من الإجراءات التقنية ، وتتشابك كى تؤدى إلى نمط سردى يختلف عما سواه، يمكننا حينئذ أن نتحدث عن وجود أساليب . فأوضاع

العناصر التقنية ومدى سيطرة بعضها على البعض الآخر ، وتوجيهها لدلالتها ، كل هذا يؤدى إلى غلبة وظيفة روائية على أخرى . تماماً كما نرى فى تلك اللوحة الشهيرة فى البحوث والدراسات الألسنية والشعرية المحدثة والتى وضعها العالم الكبير «جاكوبسون » وميز فيها بين الوظائف المختلفة لإبراز الوظيفة الشعرية الأدبية ،فالعناصر جميعها ماثلة فى بنية الخطاب اللغوى ، بيد أن طريقة تراتبها وأولوية دلالتها تنتج توجها مغايراً فى كل مرة يختلف فيها وضع هذه العناصر ويتغير شكل تنظيمها وعلاقاتها .

فإذا تذكرنا المشروع الذى طرحناه فى مقدمة هذا الكتاب والذى يقضى بالاعتداد بجملة الثنائيات السردية الماثلة فى الإيقاع والمادة والمنظور ويفضى إلى قيام ثلاثة أساليب رئيسية كان لنا أن نتساءل بمناسبة كل نص ماهو التشكيل المسيطر عليه وإلى أى أسلوب ينتمى ؟

وكان علينا أن نختار من جملة التقنيات الموظفة فيه ما يرشحه لكى يدخل فى نطاق هذا الأسلوب ، بشرط ألايتم ذلك بشكل آلى مكرور بل يصبح من واجبنا أن نستشف خصوصية النص ونقف عند ظواهره اللافتة فى قراءة تعد تجربة جديدة فى كل مرة تمارس فيها ، على استعداد لتعديل المنظور الأولى حتى يتواءم مع منطق النصوص ويحسن صحبتها النقدية .

الطابع الغنائى وثقل المادة :

من أهم منجزات نظرية الرواية الحديثة كسر الوهم الشائع بأن اللغة الروائية ذات مستوى واحد يتوزع بين السرد والحوار ويعود فى حقيقته إلى تقديم صورة ما عن لغة المؤلف ؛ إذ أوضحت تحليلات «باختين» عن الحوارية أن نقطة انطلاق الفن الروائى فى العصور الحديثة وخاصيتها المتميزة

أنها تتمتع بالتعدد ، بحيث يكتسب مفهوم «الحوار» درجة من الخصوبة التى يتجاوز بها دلالته السطحية عن قيام حوار ما بين شخصيتين، إذ أن هذا الشكل لايحقق مستوى فنياً كافياً لخلق لغة روائية ناضجة . على أساس أن «لغة الرواية هى نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً ؛ ولايجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة .. وعلى هذا فالأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة فى لغة الرواية .. وهى نظم متقاطعة ، بحكمها مركز تنظيمى لتقاطع المستويات يمثل البؤرة الأيديولوجية / اللغوية التى يصنعها المؤلف » .

وبمقدار ما تتجلى هذه الحوارية ؛ أى تمثيل اللغات المختلفة وتصوير مستوياتها فى الزمان والمكان ، وإقامة علاقات المفارقة والكشف بينها ،تمعن الرواية فى طابعها الدرامى الذى تهيؤه عمليات التوتر فى الحدث ، أما إذا كانت إلى حد ما وحيدة الصوت ، لا من ناحية الشخصية، فهى مجرد قناع يمكن أن يتضمن أصواتاً عديدة ، ولكن من ناحية المستوى اللغوى الذى تقدمه تلك الشخصية، كلما اتسم هذا المستوى بطابع واحد بعيد عن المزج، بعدت عن مركز الثقل الروائى الحقيقى .

غير أنه من الملاحظ أن الاتكاء على وعى شخصية واحدة ، والإمعان فى تتبع تداعياتها وتقديم العالم من منظورها فحسب يمثل منزلقاً مغرياً قد يفضى إلى تضخم النبرة الغنائية وطغيانها ؛ إن لم يعمد الكاتب إلى إدراج مواقف منتظمة ، يتم فيها استحضار الآخرين عبر الذاكرة المسترسلة بأشكال لغاتهم ومعاجمهم وصورهم وحركاتهم وكل ذبذبات حساسيتهم الخاصة ، وصهرها فى النسق الذى يتدفق من الصوت الرئيسى ، بما يؤدى إلى

عقد سلسلة من مظاهر التباين التصويرى والاختلاف اللغوى عبر هذا التنظيم لتقاطع المستويات التعبيرية .

ولعل المنطلق الصحيح الذى يمكننا من التمييز بين شعرية القصيد وشعرية القص يكمن على وجه التحديد فى العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث .

فالقصيدة تنحو إلى استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفخ فيها روح التصوير والترميز والتكثيف ، ابتداء من الصوت المنغم ذاته إلى التكوين الكلى للنص . وكلما ارتبطت مادتها بهذا المحور التصويرى كانت موظفة على أوفق شكل .

أما فنون السرد فهى تنقل مركز الثقل الفنى من تلك البؤرة الأيقونية إلى بؤرة الحركة الماثلة فى الأحداث الداخلية والخارجية ، فى تحولات الإنسان والعالم ، ويقتضى هذا أن تذوب جميع العناصر المادية للسرد حتى تصبح ذات طابع سيال متدفق يتجلى فى تضاعيف الحركة والفعل . فإذا ما واجهتنا فى عمليات السرد بعض «الكتل المتبلورة» من المادة الأولية التى لم تتحلل إلى أحداث ، ولم تتخلل النسيج المكوّن للفضاء السردى المتسق فهى خيوط تطريزية شعرية مهما كان جمالها إلا أنها غير وظيفية . وعندئذ تمثل ثقلاً على النص السردى يرهق تشكيله ويجعله متفاوت السمك فى مناطقه المختلفة .

فإذا تأملنا «تجربة فى العشق» من هذا المنظور وجدنا كمية ضخمة من هذه النمنمة الموشاة ؛ أى من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حوافى النص. وهى بطبيعة الحال تنتمى إلى الوعى الراصد للبطل ، لكن دون أن تقابلها

مادة أخرى تتخالف معها وتمثل لحمتها لحالات مضادة من وعى الآخرين تتوازن معها فى الإيقاع ، مما يؤدى إلى بروز الطابع الغنائى بشدة .

ولنأخذ على ذلك مثالين :

أولهما : يتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه عبارة الكاتب الأندلسى ابن الخطيب «كناسة الدكان» ؛ أى مخلفات الثرثرة الثقافية الجزائرية والعربية ، مركزة فى عبارات موجزة يتم تصويبها كما لو كانت نوعاً جديداً من شعر الحكمة العربى الذى يجنح إلى تكثيف الخبرات الإنسانية فى عبارات متبلورة مفروزة غير محولة إلى مواقف وأحداث . فهو يثير فى كلمات قليلة مشكلة «اللبنانى الذى قضى خمسين سنة من عمره فى البرازيل ولم ينس التبولة والنرجيلة » ويتحدث بنفس الإيجاز «عن العاهرات الأجنبيات فى شوارع باريس . عن المصرى الذى يغطس فى النيل طول النهار ليستخرج سلال التراب ـ يقصد الطمى ـ يضعها فوق الرمل ليزرع فيها فيما بعد، عن أجلاف النفط فى العواصم العالمية يمشون بجلاليب كالثيران فى حظيرة بقرات حلوب (!!) عن بريق الدولار فى بعض العواصم المعادية للدولار . عن غضب المرأة الليبية عندما يعود زوجها بثلاثة أرطال لحم بدل عشرة . عن رب الأسرة الأعمى الذى يكابر فى بومباى ليجد قوته وقوت أسرته بدرابكته وناى ابنه وخصر بنته الراقصة على إيقاعاتهم . عن سائق التاكسى الكورى فى باريس يشكو النظام الرأسمالى ويلعن وطنه الاشتراكى .. » إلى آخر هذه العبارات المقتضبة التى تختزل بطريقة غير سردية ألواناً من الخبرة بالحياة فى العالم عبر جمل مضغوطة تختنق فى شرنقتها إمكانات الفضاء الروائى .

أما المثل الثانى فيبدو فى أوضح اشكاله عندما يقفز الراوى من المستوى

الدلالى الكلى للنص ليخترقه ويصل إلى منطقة المشار إليه خارجياً بطريقة مباشرة . أى عندما ينفذ من جسد الخطاب الروائى المتخيل ويحرق شفرته الخاصة لكى يكشف عن الأسماء والأشخاص الخارجين فى الواقع المعاش . فيتحدث مثلاً عن نزار قبانى وفحولته المطعون فيها ، والبرادونى وكرامته التى لم تصن فى الجزائر . والبياتى وطريقته فى التعريض والغمز بدهاء شديد. وأدباء الخليج مثل قاسم حداد وظبية خميس وغيرهم من الشعراء العرب .

استمرأ الطاهر وطار هذه اللعبة ومارسها بشكل مخفف فى أعماله السابقة ولكنها تفاقمت فى هذه الرواية ، وأحسب أنها ربما كانت أثراً من نتائج نزوعه الواقعى القديم للارتباط بالتاريخ اليومى المباشر ، لكنها عندما تتكاثف فى النص بهذه الطريقة فإنها تفضى إلى تمزيق النسيج المميز للخطاب الروائى واعتماده على التورية الكلية ، مما يجعله يختلف عن النسيج الغنائى الشفاف . فالرواية معتمة ، لها أسماؤها وعالمها ورموزها ، ودلالتها على الحياة الخارجية ليست من قبيل إشارة الجزئيات لما يوازيها حرفياً ، بل يجدر بها أن تكون ذات طابع شمولى ونموذجى عميق ، حتى عندما تكون واقعية . وإحداث هذه الثقوب فيها بشكل غير وظيفى يؤدى إلى خرق قوانينها الدرامية بحثاً عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة المضادة للطابع الموضوعى للنص .

الصـور الرامـزة :

كذلك من الملامح الغنائية المسيطرة على هذا النص ما يحفل به من أشكال الصور الرامزة . وهى صور تستمد شعريتها من قدرتها على النفاذ إلى

طبيعة الأشياء ، وليس من تشكلها الروائى فى الحوارية اللغوية المميزة للأبنية السردية . وسوف نكتفى بالإشارة إلى ثلاث صور منها ، تتفاوت فى درجة امتدادها عبر النص ، وتختلف فى معدلات تكرارها ، وإن اتفقت كلها فى هذه الغنائية الرامزة :

أولها : صورة « بروميثيوس» ـ سارق النار ـ التى تلتف حول الشخصية المحورية بكاملها لتصف حركتها ومصيرها . وتمثل درجة وعيها بمسئوليتها الكبرى عندما تتضخم الذات لتشارف عالم الآلهة وتقارعهم . وهى ترمز للمثقف الذى لايرى سوى سعيه الخاص ولايقوى على إدراك أبعاد الوجود الفعلى للآخرين مع زعمه بأنه قد وهب لهم حياته ومنحهم حرارتها .

وكان من الممكن أن توظف هذه الصورة بشكل روائى أنجح لو شفت عن أى قدر من السخرية أو روح المفارقة التى تفتأ توحدها وتكسر مأساويتها المتصلبة وتجذبها لعالم الحياة المفعم بالتناقضات . ولكن الأسلوب الغنائى الذى تتخلق به يحتفظ لها بدرجة عالية من النبالة الميثولوجية الخارجة عن عصرها، ولايكسر حدتها بالتخفيف الساخر أو المتهكم المتعدد النبرات . مما يجعلها تحاكى «دون كيشوت» لكن بدون وجود «سانشوبانثا» .

الصورة الثانية تتمثل فى رمز آخر يتكرر فى شكل صيغة لازمة ويتصل بالزمن ، فالساعة التى تدق فى منزل المستشار توصف دائماً بأنها «ساعة روسية» . ولايتعلق الأمر بمجرد إشارة لمصدر الساعة المهداة له ، أو المشتراة، عند زيارته لدنيا « أولغا » الأسطورية . كما لاتتكشف فقط عن سلوك معتاد من كبار المسئولين فى العالم الثالث عند زيارتهم لهذه البلدان التى كانت

صديقة لهم ، لكنها تتجاوز ذلك بالإلحاح وفعل التكرار المزمن ربما لتدمغ زمنه الداخلى ورؤاه الشخصية بأنها هى أيضاً كانت «مصنوعة فى روسيا» . لكن هذه الساعة - مثل صاحبها المشدود إلى أيديولوجيته - لا تقيم مفارقة روائية مع شىء آخر قد صنع فى فرنسا مثلاً أو أمريكا ، يتصل بدوره بالزمان أو المكان . ومن ثم يظل تكرارها أحادى الإيقاع غنائى التصوير بدلاً من أن يكون دراميا مفعماً بروح التوازن .

أما الصورة الثالثة فهى أدخل فى مجال التصوير الروائى لا الشعرى ؛ مع أنها لم تتكرر سوى مرة واحدة . لكنها استطاعت أن تصل إلى تجسيد الموقف بفك ازدواجيته فى لون من السخرية الشفيفة الضرورية لعمليات التنوع الدلالى للرواية . وأعنى بها صورة هؤلاء الصبية الذين أخذوا فى توزيع أنفسهم على أعمدة النور محاكاة للمستشار المجنون . وما تبع ذلك من حالة استنفار لأجهزة الأمن لمواجهة الموقف باحتمالات تحوله إلى عصيان مدنى .

هنا يتحول التصوير إلى عمل روائى مترجم إلى حركة ناجعة ، لأنه يعرض فى لقطة واحدة ثلاثة مستويات : البطل والصبية والشرطة . ويعكس تقاطع درجات وعيهم وعوالمهم ، فلا يظل محصوراً فى نطاق الصوت المفرد . ولو احتوت الرواية على شبكة منظمة من هذه الصور الموظفة الناجحة المترجمة إلى عالم الحركة والفعل لخفت حدة غنائيتها وحفلت أكثر بالروح الدرامى المتوتر . لكن فرادة هذه الصورة وعدم انتظامها فى نسق مكتمل يؤكد الصبغة الغالبة على تقنية السرد فى هذه الرواية وهى الصبغة الغنائية .

الأسلوب والبنية الدالة :

لكن البحث عن طرائق الأسلبة فى رواية الطاهر وطار لا ينبغى أن

يصرفنا عن محاولة العثور على البنية الدالة فيها . بل أحسب أن الأمرين يأتلفان فى مسار واحد . وبوسعنا أن نختبر ما وراء اللغة والشكل ومدى اتساقه مع الطابع الغنائى الذى لاحظنا سيطرته عليه . فإلى جانب غلبة ضمير المتكلم على مساحة السرد ـ دون تنازلات تذكر ـ وهيمنة ظواهر التكرار والذاتية والدوران ، مما يعزز الروح الغنائية ، يمكننا أن نختبر أية منطقة مواتية تسمح لنا بالولوج إلى عالم النص .

ولنأخذ عرضاً عنوان الرواية ذاته : «تجربة فى العشق» نموذجاً لذلك . إذ سرعان ما نتنبه إلى أنه تركيب غير عادى . فالرواية فى حقيقتها تجربة فى الكتابة ، تتخذ موضوعها ـ كما يحدده المؤلف فى المقدمة بوضوح ـ «من رصد حركة التحرر الوطنى فى الجزائر» ، مما يجعل العشق فيها مجازيا ، لايشير إلى ما نتوقعه مع جملة القراء المخدوعين فى العنوان من حالات الوله والحب بين الذكر والأنثى ؛ وإنما يشير إلى ضرب آخر من التواصل الذى يكاد يرقى إلى مستوى التجريد الميتافيزيقى مع سر الكون وروح الثورة ؛ وأشواق صنع تاريخ برىء ومثالى يسير فى خطوط مستقيمة لعالم وهمى لا وجود له . وعندئذ يتجلى لنا أن العشق هنا إنما هو إستعارة بادهة ، تنطق ـ كما يقول البلاغيون الجدد ـ بعبارة «هنا شعر» بدلاً من أن تقول «هنا رواية» .

فإذا أمعنا فى البحث عن البنية الدالة للنص وجدنا أنها تتمثل فيما يبدو فى حركة الإحلال التى تتجلى على مستويات مختلفة ، وتوجه الدلالة الكلية للعمل الفنى فى تكوينه الشامل .

إن أول مظاهرها ينعكس فى إحلال الذات محل الموضوع ، فى اعتبار البطل الممثل لفئة المثقفين معيار الأحداث والأشياء ومحور الكون كله . فهو

ليس فرداً مخصوصاً ؛ لا يذكر المؤلف اسمه ، بل يكتفى بالإشارة إليه عبر وظيفتين تولاهما فى إدارة المسرح القومى واستشارية التعليم . وإنما هو طبقة تلغى ما سواها من الفئات وتستقطب وجودها . فما يحدث لفرد منها يقدم على أنه نموذج لمصير الشعب بأكمله . هذا الشعب الذى تكشف حركة التاريخ عن توزعه على درجات أيديولوجية عديدة ، تبدأ من يمين حركة الإنقاذ إلى اليسار الأوربى يغيب تماماً عن مجال الفعل الروائى ، بحيث لا يبقى على سطح النص سوى وعى البطل الناقص ، وتؤدى حينئذ تقنية تيار الوعى المغلوط إلى تعميق الشعور بالذاتية إلى أقصى درجة يمكن أن يصل إليها . خاصة عندما ينفجر هذا الوعى بتضخمه الفردى المريض ويفضى بصاحبه إلى الجنون ويدّل به ويستعرضه . فيصبح العالم الداخلى المختل هو المعادل الفنى ـ من هذا المنظور ـ لاختلال العالم الخارجى بأكمله ، لكن دون أن يشير إلى تناقضاته الجذرية .

أما المستوى الثانى لهذا الإحلال فيمكن أن نعثر عليه فى مجمل مادة «الهذيان » التى تتناثر من هذه الذات عند انفجارها ؛ إذ تنتظم حول محور أساسىّ يتخذ شكلاً منطقياً فى البداية فى أحلام الخلاص القومى و«سيناريوهات » الحلول الفلسطينية والجزائرية للمشكلات التاريخية المستعصية ، وربما أضاف إليها المؤلف فى الطبعة التالية تفكك المعسكر الاشتراكى وانهياره ومستجدات حرب الخليج أيضاً ، لكنه لا يلبث أن يتركز حول بؤرة جوهرية هى «تحويل العلم إلى دين جديد » يصل إلى درجة الهوس واللوثة .

ويكفى للتدليل على ذلك أن نستحضر مثلاً جزءاً من الفقرة التى يتحدث فيها عن «التمكن من استنباط الذات الكهربية للكون .. جعلها

طاقة محركة لأطباق طائرة فى مختلف الأحجام . صنع منها الكثير . كما اشتق منها أشعة عازلة لحركة المادة المصنعة ، هى بمثابة سلاح فتاك ، يمكن بواسطته تجميد كل آلة وكل أداة وكل إليكترون . مدينة مثل نيويورك أو طوكيو يمكن شل أجهزتها وماكيناتها وأبوابها ونوافذها بشعاعين اثنين لاغير. وفى مدة لا تستغرق أكثر من خمس ثوان . بالإمكان بلوغ أى كوكب أو نجم فى جميع المجالات الضوئية الرحبة . بما فى ذلك ما وراء الكون ، والاتصال مباشرة بالخزان الكهربى للذات الكونية والحصول منه على المد اللازم فى مجال التناسل والخلود وتحسين النوعية » . فعبادة الكهرباء والتعلق بها ، واستشفاف مجريات العالم والتحكم فيها من خلالها عبر الاتصال بسر الكون، كل ذلك إسقاط ميتافيزيقى جديد للطاقة الدينية المتأصلة فى هذه الذات الجماعية . إنها تفضى إلى إلغاء منطق العلم ذاته وتحويله إلى أسطورة وإحلال المنطق الدين الغيبى محلها . إنه المظهر الثانى ـ طبقاً لدلالة النص ـ لهذا الاختلال فى بنية الوعى الكلية .

نأتى إلى المستوى الثالث لهذا الإحلال ، وهو أكثر شمولاً من سابقيه ، لأنه يتعلق ببنية النص ذاتها . إذ تتألف الرواية من مجموعة من الفصول التى كان يمكن أن تطرد طبقاً لمنطق التصور الزمنى البسيط فى حياة هذا الممثل المفعمة بالاضطراب . لكن المؤلف يؤثر أن ينتزع الأجزاء المحورية التى تتصل بواقعة فصله من إدارة المسرح ويقدم عليها ماتلا ذلك من أحداث خلال تفاقم مشكلته فى منصب الاستشارية التعليمية حتى يتركه فى مصير ضائع مبهم قد تم استلابه وانتهى أمره إلى الجنون تقريباً . ثم يعود مرة أخرى ليذكر الفصول التى أسقطها والتى تلقى ضوءاً فعلياً على الأحداث المفضية لهذا المصير .

ومهما كانت هذه التقنية المعكوسة التى تستخدم أسلوب التقديم والتأخير مألوفة فى أساليب السرد الحديثة ، مثلما هى عادية فى النظم الشعرى ، إلا أنها تكتسب هنا أهمية خاصة ، نظراً للربط الوثيق والتوازى الواضح الذى ينطق به النص بين هذا المصير الفردى ومصير الشعب الجزائرى فى جملته فيما يتعلق بمدى استثماره لنتائج الثورة ، وأخذه بنصيب موفور من التطور والتقدم .

إنه يمضى ، كما تقول لنا الرواية بهذه البنية الإحلالية الدالة فى مستقبل غير خطى ولا منتظم يعادل ما يحدث لبطلنا ؛ إذ يحكم حركته عاملان أساسيان هما إهدار الطاقات الفردية دون القدرة على إدراجها فى منظومة جماعية مؤهلة لاحتضانها واستصفاء أقصى إبداعاتها من جانب ، وفك التشابك بين الأحداث الصغيرة ، حتى لا تؤلف حدثاً كبيراً ذا صبغة عضوية ينتظم العمل بأكمله من جانب آخر . أى أن إحلال هذه الفصول الروائية محل تلك قد أفضى بنا إلى العثور على المستوى الأشمل الذى يساعد على اكتشاف البنية الدالة للعمل فى إدانته لحركة المجتمع وتطوره نحو نوع من الميتافيزيقية الجديدة .

وربما تعزز هذه الرؤية تلك العودة السلفية الدينية التى تتهدده فى الحقبة الأخيرة والتى برزت بنصلها المسنون بعد كتابة الرواية وتجلت فى أحداث دموية تنبىء عن عبثية المصير الوطنى .

وهنا يحق لنا أن نتريث قليلاً لنتأمل نقدياً علاقة تقنية الإحلال التى لاحظناها على مستويات عديدة فى النص بالطابع الغنائى المسيطر عليه . فنجد أنها بالإضافة إلى اعتبارها المكوّن الرئيسى للاستعارية الرمزية التى

يقوم عليها الشعر الغنائى تنحو إلى إلغاء الآخر أو احتوائه ضمنها ، تطمح إلى تطويق المغاير لتجعله مجرد مستوى آخر من مستويات الذات . فهو لذلك علاقة بين حاضر وغائب ، يشف عنه دون أن يختلف منه ، مما يجعل هذا الإحلال يمضى فى اتجاه مضاد لمبدأ أساسى تعتمد عليه جماليات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامى .

ويتمثل هذا الضبط فى التناوب المتسق بين نظيرين متوازيين ، لايتضمن أحدهما صاحبه ولا يلغيه . هذا التناوب بين العناصر يفضى إلى تناغم داخلى يتم اختزاله فى الإحلال الذى يتراوح فيه العنصر مع ظله لا مع غيره ، بشكل قد يتولد عنه نوع من التوتر الخفيف، لكنه لا يمكن أن يفضى إلى صراع حقيقى .

وهنا نلاحظ أن رؤية المثقف ـ كما تنبثق من بنية الخطاب الروائى ـ تطغى على جدلية الواقع ، حيث تفيض الذات لتغطى الموضوع . ويصبح هذا الإحلال المتعدد المستويات والوحيد النموذج هو مجلى الوعى الممكن بحركة الزمن . وتصبح الرواية قصيدة مطولة تمعن فى الهجاء الشعرى للتاريخ . قصيدة قد تكون فائقة الجمال ، كاشفة عن الوعى الباطنى المضطرب للذات الجزائرية ، توظف جميع عناصر الغناء الشجية من دوران وتكرار وأسطورة وترميز ، مضخمة بعطر رومانسى نفاذ فى افتقادها لحياة تمضى وفقاً لسنن التطور المادى الصارم ، مما يضفى عليها مسحة من الحزن الموجع فى تطلعها لمستقبل مجهول ترى أنه لايتكافأ مع الماضى الثورى العريق ، ولكنها فى نهاية الأمر تظل تجربة سردية تتعشق القص وتتغنى به دون أن تتحقق فيه .

كناسة الدكان ليحيى حقى

يحيى حقى فنان كبير ، صحب ظله الخفيف ثلاثة أجيال من الأدباء ، وشهد بزوغ السرد العربى وأسهم فى طقوس توليده . ثم راقب بيقظة نموه وازدهاره وتوحشه . وكان القراء يحسبون أنه رجل مقلّ . لاتكاد تذكر له سوى رواية واحدة وعدة قصص . حتى فوجئوا بأعماله الكاملة تصدر مؤخرا فى عشرات الأجزاء . كيف مرت عليهم كالطيف الشفيف دون أن تمثل كثافة انتاجية تشهد بالحضور والثراء ؟

كيف تراكمت القطرات العذبة حتى صنعت كل هذا الشلال الدافق ؟ لقد غمرنا يحيى حقى بحسه الحنون الدؤوب الذى يسكب روحه فى كلماته ، ويذوب أدبا ودماثة فى سطوره . وتعودنا منه إلى جانب التواضع الرقيق والألفة المحببة على طرافة المذاق الشعبى الأصيل ، ونكهة البيت المصرى الدافىء وحلاوة الروح وهى تحنو على الأشياء ، حتى عند فقدها ووخزها . فقلمه يداعب ولايلسع ، وإن كان أيضاً ـ لواستعرنا لغته ـ «لايقطع عرقاً أو يسيل دماً» ؛ إذ أنه لم يرتكب خطيئة القطيعة مع السياق الذى أنتجه ، بل ظل داعية لتواصل الأجيال .

احتضن من تلاه من الشباب ، وشهد ارتفاع قاماتهم فوقه دون حقد . ولأنه مارس نقد الذات بأمانة ولطف ، فقد أمضى كثيرا من نقد الآخرين ، وغلبهم بالحب والوصال .

وتجيء مجموعته الأخيرة «كناسة الدكان : سيرة ذاتية» لتمثل قصة مواتية، لمقاربة إنتاجه بلفتة نقدية يسيرة تحاول النفاذ إلى بعض أسراره الإبداعية ، وتبغى توصيف عالمه وتحديد بؤرة اهتمامه .وذلك من خلال دراسة شبه نصّية لعناصر أسلوبه ومكونات رؤيته وطريقة تعامله مع كل من المتخيل والملفوظ معا .

يقول فى المقدمة الجديدة لهذه الصفحات المجمعة : «مطلوب منى أن أكتب هنا سيرتى الذاتية .. أنقذتنى حيلة بسيطة ، التجأت إلى مقص ، قطع لى فقرات من أحاديث عدة ، ظهرت لى فى الصحف والمجلات .

(يملأون فراغها على قفانا بالمجان) ولصقت بعضها إلى بعض ، مضيفا هنا منقحا هناك .. صورتى فى هذه الأحاديث مأخوذة خطفا ـ أحيانا وأنا فى مباذلى ـ فهى أصدق . وهكذا أبرأت ذمتى منك وزيادة»

هذه النصوص ظهرت أولا فى شكل أحاديث ، وليست قطعا من قصص يعتبرها الكاتب مجرد مسودات ، ثم أعمل فيها المقص ، تلك الأداة التى تربط فى تسميتها بين القطع والإعداد للوصل ، وكأنها أداة القص ذاته ؛ ثم يخيط الأجزاء المشتتة باللصق ، ليصنع منها ثوبا جديدا ، أو يؤلف منها صورة عن طريق «المونتاج» متحركة ، تتميز بالعفوية والصراحة، لاتخجل من تقديم لحظات المباذل والانشغال بالتوافه ، بل ترى فيها ضمان الصدق اللازم فى فن التصوير . لايفعل ذلك إلا وإحساسه بالمسئولية تجاه القارىء عميق ، فيتوجه إليه بشكل أليف حميم ليقول له: «هكذا أبرأت ذمتى منك وزيادة !» .

لكنه فى ثنايا عبارته قد وضع من قبل جملة أخرى بين قوسين : (يملأون

فراغها على قفانا بالمجان) فصب فيها ظرفه ، وكشف عن روحه الساخر . فهو يشير إلى الصحف والمجلات التى نشرت أحاديثه ملمحا إلى أمرين فى الوقت ذاته : مجانية النشر فى هذه الصحف التى تمتلىء بفراغ يلتهم ملايين الحروف الكتابية ، وكان يحيى حقى قد نمىَّ هذه الفكرة فى مقال طريف سبق فيه إلى استخدام عبارة «ورق ، ورق ، ورق» التى استغلت فيما بعد . ثم تأتى كلمة «على قفانا» بالملمح الثانى فى هذه الفقرة ، لتجسد أبرز «مباذل» يحيى حقى وأخص أدواته الأسلوبية . إنها ذرة الملح العامية اللازمة فى لغته الأدبية ، مما يمثل ـ على حد تعبيره ـ ماركته المسجلة .

حدة الوعى بالأسلوب :

يروى يحيى حقى قصته مع الكتابة السردية فى مراحلها الأولى بضمير الجمع لأنها كانت قضية جيله قائلا : «كان علينا فى فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح ، حريص على ماله أشد الحرص ، تشتد قبضته على أسلوب المقامات ، أسلوب الوعظ والارشاد والخطابة ، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات . أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة الشفاه .كنا نريد أن نتنزع من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها. (ولا أتحول عن اعتقادى بأن كل تطور أدبى هام هو فى المقام الأول تطور أسلوب) . إن الذى كان يراد اقتباسه من الغرب لم يكن فن القصة وحده ، بل أسلوبها وصياغتها » .

إن مفهوم الأسلوب فى هذا السياق يتصل أساسا بالنسيج اللغوى ، بالصياغة والعبارة وطريقة تكوين الكلمات والجمل والمتتاليات ، وهى

مسألة لاتحل بالاقتباس أو الاستعارة من لغات أخرى . لكن الوسيلة الوحيدة لمواجهتها هى البحث عن مستويات عديدة فى اللغة ذاتها . ويحيى حقى شاهد شديد المراس والخبرة والحساسية . يقظ فى إدراك التحولات ، بسيط فى التعبير الصافى عنها ، ممايتيح له أن يلخص فى كلمات قليلة مسار تطور لغة السرد العربى فى قرن من الزمان ، أى فى عمره بأكمله حتى الآن ، فيقول:

«وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر . فهممنا أن نجرى إليها ـ لاهربا من مشقة الفصحى فحسب ـ بل لأننا كنا نتلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع . ولكننا تحولنا ــ كأنما بدافع غريزى ـ إلى الفصحى ، لأنها هى الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة . على ربط الماضى بالحاضر . على توحيد الأمة العربية . ومن الممتع أن ندرس كيف ساير تأثير العروبة على الأدب المصرى تأثيرها على سياستنا القومية » .

السرد حوار اللغات واللهجات كما يلح النقد الحديث على ذلك ، وكاتبنا كان شاهدا مفتوح العينين على مايجرى فى نسيج اللغة وهى تتشقق عن هذا الفن الوليد ، لتنفصل عن لغة الزخارف والمصكوكات وتميل إلى لغة الحياة . لكن هذه الأخيرة متشذرة ومبتوتة الصلة بالذاكرة الثقافية وناقصة فى تمثيل الهوية القومية . لم تطل فتنة الكتاب بسخونتها وحيويتها . اكتشفوا فقرها وعزلتها ، عادوا إلى مستوى آخر من الفصحى يكاد يطابق الواقع ، ويستقطر حلاوة الماضى متخلصا من عفونته . اضطروا لأن يبدعوا لغتهم وهم يبدعون سردهم .

لكن هذه العودة لم تكن دورة كاملة . لم يرجعوا من العامية ـ خاصة يحيى

حقى ـ صفر اليدين . استبقوا منها روحها النابض ومذاقها اللاذع . استبقوا منها تلك «السمكات» الصغيرة التى لاتعوض ، والتى كثيرا مايحدثنا عنها يحيى حقى صياد الأساليب ، حيث تنطبع على جلدها وقائع الحياة والوعى والوجدان ، الفلذات اللامعة التى تبرق فى ثنايا أسلوب يحيى حقى من العامية هى شواهد هذه الرحلة وندوبها العميقة .هى آثار معاناته الطويلة لحرب الأسلوب وجروحه الغائرة منها ليست زخرفا فولكلوريا لطيفا . من هنا فإنها تقفز فى هذا الكتاب لتحتل عنوانه . يحيى حقى وحده هو الذى يجرؤ اليوم على كتابة هذا العنوان بتلقائية فائقة : «كناسة الدكان» يستنقذ فيه «عطر الأحباب» من الأندلسيين الذين تعاطف معهم وتماهى مع تجربتهم . وكنت شاهده على طرف من ذلك ، عندما صحبته عام ١٩٨٣ فى حضور مؤتمر الذكرى العاشرة لطه حسين فى اسبانيا ، ورأيت حنوه وولعه بالتجربة الأندلسية ،فى غرناطة بالذات ، مسكن ابن الخطيب ، الوزير المنفى ، الذى كتب بعد فراقه : « كناسة الدكان فى انتقال السكان » عجيبة هى ذاكرة الأدباء وقوانين عملها .

كان يحيى حقى ـ فيما يبدو ـ قد اقتنى هذا الأثر عندما صدر عن وزارة الثقافة فى مصر فى الستينات . واستخدمه جزئيا فى عنوان مقال له «كناسة الذكريات » يدور بالتحديد حول زجل بالعامية لبيرم التونسى . ثم لم يلبث أن أختاره الآن برمته عنوانا لسيرته الذاتية «المولفة» فهى «كناسة» ؛ أى شذرات ناعمة مما باعه على طول اليوم ، سقطت على الأرض وكونت ترابها وامتزج بعضها ببعض . وعمره الزمنى ليس سوى هذا المكان الذى يسميه «دكان» . والله وحده يعلم ـ مادمنا سنظل محرومين من قاموس إيتمولوجى لأصول وتاريخ الكلمات ـ متى ولدت هذه الكلمة . إنها بنت الأمصار

والمدن التجارية . أعطاها ابن الخطيب شرعية لغوية ، ولكننا حتى الآن لانستخدمها إلا على استحياء . نفضل بدلا منها «حانوت» على كراهة النسبة إليه ، أو «محل» على عموميته . مع أننا لم نكن نشترى إلا من «الدكان» قبل أن يفتح أمام بيتنا فى العقود الأخيرة «سوبرماركت» فينضح اسمه بجنسية مايباع فيه .

ولم يكن بوسع يحيى حقى ـ على طول تنقله فى العواصم الغربية ـ أن يعتبر فتات حياته ومسك سيرته إلا من تراب «الدكان» الذى ظل مفتوحا منذ ابن الخطيب إلى اليوم . هنا تتماهى سيرة الحياة مع سيرورة الكلمات وتنعكس فى اللغة ذبذبات الوجدان ، وإيقاع الروح ، ويغدو الأسلوب عطر الرجل وعرقه معا .

صياغة اللغة وصناعة الأشكال:

ولكى نتأمل معالم لغتنا السردية الجديدة ، وندرك جهد مبدعيها ـ من أمثال يحيى حقى ـ فى تخليقها وابتكارها معا ، يجمل بنا أن نتذكر ـ ولو لماما ـ مقدمة ابن الخطيب لكتابه أو كناسته ، ونصبر على قراءة فقرة واحدة منها ونحن نرى معمارها البلاغى وزخرفها القوطى ، تماما مثلما نصبر على التنقل بين المعابد الدارسة والآثار القديمة ونتأمل فى أركيولوجيتها دون أن نتساءل : هل بوسعنا أن نسكنها ؟ فالمرء لا يستطيع أن يقيم سوى فى لغة عصره ، إلا إذا كان من حراس الأضرحة . يقول ابن الخطيب :

«فإنى عثرت لما فك العقال ، وصح إلى خدمة جناب الله الانتقال ، وحللت مرعى الحرمة ، ولله المنة ، فطاب الانتقال . واستقر القرار بمدينة سلا . لاستدراك مافات مما أوجب الانعطاف والالتفات ، وتهنى صبابة آنى

العمر (قرب نهايته) واغتنام اغضا الدهر (بقيته) على مسودات عديدة ،. تشرق بنجوم معانيها فى ظلم التسخيم (السواد) وتستجير كرائمها من سكنى المكان الوخيم . لم يتفرغ الوقت لإثباتها فتشبثت جسومها البالية برمق حياتها . وفيها تحميد ، وغرض للبلاغة سديد ، وتاريخ لم يهتد إليه تقييد ، وأساليب ينتفع بها كاتب الدول ويستفيد .. الخ »

الوزير الغرناطى يجد فى جبعته بعد انتقاله إلى المغرب فى منتصف القرن الثامن الهجرى مجموعة المسودات التى كتبها من قبل ، تتعلق بسيرة الدولة التى كان يخدمها ، فيضن بها على الضياع ، ويرى فيها نماذج أسلوبية تستحق الخلود ، مثلما يرى يحيى حقى فى مسوداته الصحفية . مع فارق أساسى لايتصل بحجم الذات ولابمفهوم السيرة وإنما بطبيعة الأسلوب ، بصناعة الكلمات وطرق صياغة اللغة .

ويحدد يحيى حقى فى مشهد دال بؤرة اهتمامه الأدبى بشفافية مسرفة حين يقول : «ولست أخجل من القول بأننى منذ أمسكت بالقلم وأنا ممتلىء ثورة على الأساليب الزخرفية . متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم بالدقة والعمق والصدق .. ولقد أرضى أن تغفل جميع قصصى وكتاباتى ولكنى سأحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتى للتجديد اللغوى فى محاضرتى «حاجتنا إلى أسلوب جديد» .

ولأن يحيى حقى فنان لماح فهو يدرك أن تحمسه المفرط للأسلوب ـ بمعناه اللغوى ـ فيه شىء مما يخجل ، لأنه يجعل الوسيلة غاية فى حد ذاتها،غير أنه لايهتدى إلى التسمية الصحيحة لأسلوبه فيطلق عليه «الأسلوب العلمى» وهو فى اصطلاح علماء اللغة والأدب مضاد للأسلوب

الأدبى . وهو يكتب أدبا رفيعا وفنا خالصا لايمكن ان يتسم بالحياد وطابع الترميز الرياضى واختزال الدلالات وشطب الإيحاءات كما يشترط فى الأسلوب العلمى . ولوكان مفهوم الأسلوب لديه قد اتسع وعمق بشكل جدى ليتجاوز النسيج اللغوى المباشر للكتابة ويشمل تقنينات السرد الفنية ، وطرق توظيف الزمن وأوضاع الرواة وأنماط الإيقاع والصيغ ، مما كان يحدس بضرورته وخطورته ، غير أنه لايدخل عنده في مجال الأسلوب ، لوفعل ذلك لكان أكثر طليعية فى إدراك مقومات التجديد الفعلى ومناط الإبداع البنيوى فى فن السرد . لكنه أسير مرحلته وتجربته الأولى فى تخليق اللغة وتخليصها من شحوم العصور المتراكمة.

وقد يلتفت أحيانا لأهمية الأسلوب / التقنية فى مثل قوله :

«منذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة وأنا أحاول العثور على أشكال فنية جديدة . ولعلى فى قصة «البوسطجى» (مجموعة دماء وطين) كنت أول من استخدم «الفلاش باك» أى البدء بالأحداث المتأخرة فى القصة .

لقد كتبت هذه القصة فى «استامبول» وما زلت أذكر تلك الليلة التى كتبت فيها وصف ليل الصعيد . وكيف شعرت برجفة شديدة وأنا أكتبه .. ولقد سرنى أن سمعت من بعض من قرأوا القصة أنهم أحسوا هذا الجزء بنفس الرجفة .

وفى قصة «السلحفاة تطير» استخدمت الشكل الدائرى ، فانتهت القصة حيث بدأت . وقد تكون رواية «صح النوم» أحب أعمالى القصصية إلى نفسى لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذى أنادى فيه فى ضرورة التزام الدقة والعمق فى أسلوب الكتابة . فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع جس ووزن وفيها صفحات كاملة لايتكرر فيها لفظ واحد .

ولكى ندرك هيام يحيى حقى بالأسلوب اللغوى فحسب ، والمفارقة الواضحة فى دعوته الصارمة للدقة ، مع وعيه المبهم بضرورة إفساح مجال أكبر لشعرية التعبير ، بما فيها من غموض ومجاز ، والتقاط للخيوط الدقيقة والرتوش الصغيرة ، حسبنا أن نتأمل المشهد الذى يشير إليه لنرى سر اهتزازه له حيث يقول :

«ليل فى ظلمة العمى، تلفع به الكون مرغما ، هبط على الفضاء حملا ثقيلا أحاط بالأرض كالقيد . غطى الحقول كالكفن ولف القرى كالضماد. وانحدر ولاحد لاتساعه إلى الشقوق فاحتواها ، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التى يعلم أنها تستقبله وتتشربه فاحتلها يتمطى فيها .

هو الآن فى كل زورة يتسلل كاللص إلى قلب عباس فى غفلة منها .

ونلاحظ أن أنساق التشبيه هى التى تطغى على منظومه الجمل الفعلية المقطعة المتوازية فى الشطر الأول من الفقرة ، ثم لاتلبث أن تفسح المجال لعنقود من الاستعارات المكنية فى الشطر الثانى قبل أن تختتم بتشبيه أخير ، ولانريد أن ننتبه إلى بقية الحلى اللفظية الواضحة ، فأيا كانت الأشكال البلاغية التى يوظفها الكاتب فى هذه الفقرة فإن وسيلته فى نقل الهزة التى استشعرها حيال ليل الصعيد المجسد لابد أن تتجلى فى إغراق المشهد بضوء مجازى ، يستعصى على الوضوح والدقة ودعوى العلمية .

هنا يكمن طرف من مفارقة مفهوم الأسلوب عند يحيى حقى التى تصل لدرجة الدرامية . فقد ظل طيلة عمره ينشد شعرية القص ويحارب فى الآن ذاته أهم أدواتها . يحاكم اللغة ويخنق الترادف ويحبط الإيحاءات . يقص الكلمات ثم يطلب منها أن تكون مجنحة لتطير بعا له وتنهض بشعريته .

وإذا كانت شعرية السرد لايمكن أن تقتصر على المستوى اللغوى ، بل لايخلو المجاز فى القصة إلا لوظيفته فى تكثيف إيقاع الزمن وتجسيد حيوية الموقف ، فإن الربط بين أنساق اللغة وأشكال السرد ، بحيث يصبح بوسعنا أن نرى حرائق الكلمات وهى تتوهج بالمجاز تعبيرا عن لحظة باطنية فائقة ، هو الوسيلة التى تكتمل بها الدورة فى البحث عن الأسلوب القصصى والإيقاع اللغوى معا .

وهم السيرة وحدود المتخيل

«تظل القصة القصيرة هى هواى الأول . لأن الحديث فيها عندى يقوم على تجارب ذاتية ، أو مشاهدة مباشرة . وعنصر الخيال فيها قليل جدا . دوره يكاد يكون مقصورا على ربط الأحداث ، ولايتسرب إلى اللب أبدا ..»

هذا هو التوصيف النقدى ، العلمى حقا هذه المرة ، الذى يقدمه يحيى حقى لعالمه المتخيل ، فهو متشذر فى أقمار صغيرة ، يمتح رؤياه الواقع الملموس فى النفس ولدى الآخرين .

لايخلق أكوانا تخييليه إطلاقا ، وحتى لواتخذ راويا آخر سوى المؤلف الصريح أو الضمنى فإنه يتباعد عنه ، ويتذاكى معه ، ولم يحدث ذلك فى المجموعة التى بين أيدينا سوى فى القطعة الأخيرة التى ترد بعنوان «كوكو» وتسرد على لسان زوجة ينقذها «بغبغان» من العيش مع زوجها الذى لاتحبه، وهى الإستثناء الوحيد بين قرابة ثلاثين قطعة ترد كلها على لسان الراوى / المؤلف .

من هنا فإن يحيى حقى يتفادى ـ بل ويعترض ـ على كلمة الخلق فى الكتابة القصصية ، لا لحساسية دينية ، بل لمذهبه فى الإبداع ، حيث يرى أنه

يقتصر على عملية «مونتاج» تقوم بربط الأحداث عند معاناتها أو معاينتها . وقص أطرافها ولصق جوانبها . إن الإبداع لديه لايصب المادة ، ولايشكل جسمها ومن ثم فإن ذكاءه وحساسيته وطاقته كلها تستنفد فى مساحة اللغة الطاغية على رقعة المتخيل .

وبوسعنا حينئذ أن نخلص إلى جملة ملاحظات :

أولاها : أن نموذج «كناسة الدكان» يمثل أدب يحيى حقى بطريقة فائقة . فهو سيرة ذاتية ، كتبت بضمير المتكلم ، ونجحت على مقاطع منها ومقالات وقصص ـ أو شبه قصص ـ قصيرة ؛ أى أننا أمام عينة دالة نمسك منها بأطراف أدبه ونرى فيها ملامح أسلوبه وتقنياته .

ثانيها : أن ولعه باللغة وطول تأملها قد جعله يصرف اهتمامه إلى الوقوف عند المسافة القائمة فيها بين الدال والمدلول .فتولد لديه إحساس عميق بأن المفارقة هى جواهر الفن وأداة الرؤية . ونجم عن ذلك ، أو قل إن ذلك قد نجم بالتفاعل مع قدرته على السخرية الرقيقة المرهفة ؛ حيث يمكن مشاهدة الفارق بين المثال والواقع متجليا في الفاصل القائم بين العبارة وما تشير إليه .

لكن بؤرة المفارقة عنده لغوية أكثر منها حيوية ، فهى مفارقة الأسلوب التى قد تجذب طرفا من تعقيد الموقف . غير أنها لرهافتها وأدبها الجم لاتصل إلى المزحة الساخرة الثقيلة ولاتقوى على خلق الموقف الضاحك الباكى بطريقة فاجعة .

ولعل خبرة يحيى حقى الدبلوماسية ، وثقافته التشكيلية والموسيقية خاصة

تجعل سخريته ناعمة ودودة ، مستترة أليفة ، لاتجرح ولاتحرج . تتميز بخفة الظل وطفولة القلب وحب الإنسان . فهو لايتشفى ولايهزأ .لايعنف بأحد ، بل يربت برفق على كتفه ، يستأذنه أن يبتسم ؛ ربما كان لذلك لايستطيع أن يهزه ويثيره ويقلب عالمه .

وسنكتفى بنموذج واحد لهذه المفارقة العذبة التى تمثل لب أسلوب يحيى حقى . ومن حسن الحظ أن كتابه هذا قد جمع وعرفت مقالاته بعد حصوله وقبضه على لجائزة الملك فيصل ، وإلاكان من الممكن أن يعد سببا لحرمانه منها ، لما فيه من فصول عديدة عن ذكرياته عندما عمل أمينا للمحفوظات فى القنصلية المصرية بجدة خلال عامى ١٩٢٩ / ١٩٣٠ . ومن أطرف هذه الذكريات مايرويه فى قطعة بعنوان «من جراير الموسيقى» ـ لاحظ روح العامية فى هذا الجمع ـ عن قطع العلاقات الدبلوماسية فى تلك السنوات «بين مصر ومملكة نجد والحجاز ، لم تكن مودة إلغاء اسم البلد التاريخى وتسميته باسم الملك كأنها عزبته قد ظهرت بعد . من قولة السعودية ، الهاشمية ، المتوكلية ، ماركة عربية مسجلة مع الأسف . ولم يكن هذا القطع لخلاف فى السياسة ، أو لتضارب فى المصالح ، وكلتاهما فى منطقة النفوذ البريطانى . بل لسبب لا يخطر ببال . أتعرف ماهو ؟ إنه هذه الفرقة العسكرية الموسيقية (نحاسية ونواقير) التى كانت تطلع من مصر مع المحمل لتزفه فى الطريق ذهابا وإيابا .

ثم يصف يحيى حقى موكب المحمل بثراء تصويرى وعذوبة وتعاطف شديد . ولكن الذى يعنينا الآن هو وخزاته الطريفة ذات الطابع السياسى والاجتماعى عبر المفارقة أساسا . فهذا المقال نشر أولا عام ١٩٦٦ إبان خلاف عبد الناصر مع السعودية ، ومن ثم فإن يحيى حقى لايجد حرجا فى

ملاحظة عبث الحكام وتغييرهم لأسماء الدول التاريخية ، وهذا مافعله عبد الناصر أيضا فى تغيير اسم مصر إلى الجمهورية العربية المتحدة ، لكن مؤلفنا لايشير إلى ذلك بطبيعة الحال ، بل يعدد «جرايز» النظم الأخرى فحسب ؛ مضمرا ـ ربما عن غير قصد ـ هذه المفارقة الخفية ، ومظهرا أخرى وهى إحلال المؤقت ـ اسم الملك المؤسس ، محل الدائم ـ وهو اسم الوطن . ولأن قطع العلاقات مسألة فى غاية الجد والخطورة ، فإنها لاتتم بين الدول إلا لخلاف استراتيجى فى السياسة أو تضارب شديد فى المصالح . لكنها فى العالم العربى ، يمكن أن تحدث لأهون الأسباب فى الظاهر ، لخلاف على فرقة موسيقية ، حيث يرى الوهابيون أنها حرام ، ويعدها المصريون من أشهى الحلال . وهنا نجد أن مفارقة المواقف قد خلعت على الأسلوب قدرا واضحا من الملاحة والحيوية ومسحة من السخرية المرهفة المميزة لكتابته.

أما الملاحظة الثالثة فهى تلمح علاقة حميمة بين موقف يحيى حقى من اللغة ورأيه فى عمليات التخييل المجنحة . فهو يفرض على اللغة أن تقفز فوق سطح الوقائع وتلتقط ظلها دون أن تستغرق فى غيبوبة شعرية خاصة بها.

أى دون أن تفجر عالمها . ويرتبط ذلك جذريا بتنسكه التخييلى وتحريمه الطيران العالى لمسافات بعيدة ، فى خلق عوالم مبتكرة وشخصيات مؤلفة ، وحيوانات ممتدة ليس لها ظل حرفى على أرض الواقع المباشر .

هل يمكن أن نرى فى هذا الطائر الذى يقفز ولايحلق بجناحى اللغة والتخييل ظل كاتب القصة القصيرة ، ذات الطابع الذاتى ، التى تعتمد على الملاحظة المباشرة ، والأسلوب الطريف ، والانطباع الصادق ، دون أن يمضى إلى أبعد من ذلك فى عوالم الفن والتخييل ؟

مشكلة الشعرية فى السرد :

تتميز القصة القصيرة بإغرائها الخطر المتمثل فى بنيتها المرنة ، فبينما هى شكل فنى معقد يتطلب حذقا شديدا وتقنيات ذكية فى الاختيار والهيكلة والتكثيف ، يمكن أن تنزلق بيسر فتصبح مجرد مشهد بسيط يمتاح من ذاكرة الرواى ، ويعرض طرفا من خواطره وأفكاره عن الحياة بمناسبة حادثة قد يكتفى بوضع ختام استفهامى أو تكوين نقطة أخيرة تغلق مسارها . مما يقدم إغراء بالسهولة والاسترسال والتبسيط ، والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص وخلق الاشكال الفنية .

وأحسب أن يحيى حقى ، ومثله فى ذلك يوسف إدريس ، قد وقعا فى هذا الإغراء . وتنازلا كثيرا عن مقتضيات الإحكام التقنى فى الكتابة ، بسبب غواية صاحبة الجلالة ولعنتها معا . والكناسة التى نتفحصها الآن دليل حى على ذلك .

فأشد مايغرى يحيى حقى بجمعها وتقديمها بعد مقاله التحليلى الطويل عن سيرته الذاتية هو ضمير المتكلم الذى كتبت به ، وتوزعها على مرحلتين فى حياته ، تقوم فواصل زمنية مرتبطة بتاريخ الكتابة من ناحية ، وتوقيت الذكريات المسرودة من ناحية أخرى بتحديد إيقاعها .

على أن ضمير المتكلم وحده لايضمن الصبغة الذاتية للكتابة فهو يتعلق بالأحداث مثلما يتعلق بالأفكار العامة والخواطر المشتركة ، فيشمل حينئذ ضمائر الجمع والخطاب أيضا . مما يجعل الكتابة التى ترتكز عليه لاتحقق سوى «وهم السيرة الذاتية» ، وينبغى فرزها وتصنيفها لكى نعثر فيها على مايختص به هذا «الأنا» من أسرار وأفكار حميمة . ولما كنا شعوبا تؤثر

«الستر» على الصدق وتتلهف على الاعتراف وتستنكره وتسقط صاحبه من حق الشهادة ، فإن مساحة الأسرار والأفكار الخاصة التى نكتبها تتضاءل إلى درجة أليمة مما يجعل السير الذاتية عندنا أشد زيفا وعمومية من الوهم ذاته .. باستثناء بعض الكتاب الذين تعودوا على أخلاقيات التطهر بالاعتراف والترقى بالصدق الفادح ، مثل «لويس عوض» و «حنا مينه» .

وهناك وهم آخر أبلغ ضررا بفتات هذه «الكناسة» وهو وهم الأدبية . فليس كل مايكتبه الفنان - حتى فى مباذله على حد تعبير كاتبنا - يحقق درجة عالية من المستوى الفنى الذى يخضع لأصول الشعرية . فإذا كان قصاصا مثل يحيى حقى فإن هذه الشعرية تصبح منوطة بدرجة مايجتهد فى تكوينه وتوظيفه جماليا من تقنيات متجددة ودالة.

أما الاسترسال السهل دون ابتداع مدخل جديد للراوى سوى ضمير المتكلم ، أو تقطيع خاص للزمن سوى وهم التاريخ ، أو التماس لإيقاع شعرى رفيع فإنه لايمثل إنجازا فعليا يستحق التدارك وإعادة النشر ، وأقصى مايقدمه أن يكون مادة توثيقية تسعف فى التأريخ الأدبى لبعض الفترات والمواقف .

والواقع أن يحيى حقى لم يزعم لكتابته شيئا من ذلك ، ماذا كنا نريد منه أن يسمى كتابه ليكون أشد وعيا بحقيقته وتواضعا فى الإشارة إليه ؟

كناسة أو رماد ، باطل وقبض الريح تستوى فيه برادة الحديد مع قراضة الذهب . تلك هى روح الفكاهة العميقة التى تسرى إلينا عبر هذين اللونين من الوهم الحلو ؛ وهم السيرة ووهم الشعرية . لكن هذا لايلهينا عن ضرورة التحامها فى شكل فنى متماسك يجعلها تتحول من المادة الأولية التى تناثرت

فيها عبر السنوات فى صورة مقالات صحفية إلى بنية أدبية نصية يتم تخطيطها وتنظيمها وربط أطرافهاواستقصاء لحظاتها ومنعطفاتها بحس شعرى وفنى جديد . كانت بحاجة لأن تتحول من مجرد نثار مبعثر «ومونتاج» سريع إلى إعادة صهر وتشكيل عند «خراط الصبايا» السردية فى قوالبه الجمالية الغنية.

ولم يكن من الضرورى أن تفقد نتيجة لذلك روحها العذب وبساطتها الآسرة ؛ فالعناية بالتصميم الكلى والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كناسة إلى سبيكة مصقولة .

وإذا كان الحديث عن أسلوب الكاتب لايتم سوى باختبار عينة الشعرية ونوعيتها فإن يحيى حقى يقدم لنا فى هذا الكتاب ، إلى جانب اعترافاته الجريئة بتقييد التخييل وتحرير اللغة ، المنبع الفعلى لمزاجه الشعرى ، ويتمثل فى ولعه الشديد منذ الطفولة بكل من شوقى شاعر الفصحى وبيرم أمير العامية فى ذات الوقت . ومعنى هذا أنه لم يخرج كثيرا عن نطاق الشعر الغنائى بمستوييه، وبما يعتمل فيهما وبينهما من صراع وتوتر فى تكوين أسلوب فنى جديد . فالأصوات التى تتعدد فى كتابة يحيى حقى واللغات التى تتمثل فى أسلوبه تتجاور ولاتتمازج ، فتشف عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمة العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل جديد من الكلمات التى تلغى هذه الثنائية كما حدث عند نجيب محفوظ مثلا .

والذاتية التى تنضح فى هذه السيرة هى ذاتية من نوع مايتجلى عند كل من شوقى والنديم تصب فى وعاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب ناطقا باسم غيره ، يذوب فى أفراحهم طربا وفى أحزانهم أسفا ، دون أن يتفرد بموقف متميز يعبر عن شذوذ وجنون وعبقرية الإبداع الفردى . والتجارب

التى يحكيها جزء من التاريخ الخارجى العام للأسرة المصرية والمجتمع العربى .

لاينطق فيها صوت محاور ليحيى حقى ، ولايصطدم على رقعتها ذوق مخالف لرؤيته . يحكيها من طرف واحد بطريقة غنائية ، قد تلمس قدرا من التلوين والتباين ، لكنه محصور بين طيات ثوب المؤلف ذاته .. يتجلى فى تلك المسافة التى ينجح فى خلقها بين العبارات والدلالات المتباينة والتى تولد ـ كما ذكرنا ـ المفارقة الأسلوبية فحسب ، وترسم على شفتيك ابتسامة الود والتفاهم والمشاركة فى اللعبة .

فدينامية أسلوب يحيى حقى تقتصر على التفاعل بين هذين الخطين من الأسلوب ، خط شوقى وخط النديم . وكل منهما يحاول نفى الآخر وجره إلى منطقة وسطى تتفاعل فيها موروثات اللغة وتجبر على التنازل عن زخرفها لتقبض على صيد العامية وسمكاتها المتحركة فى شبكة النص .

أما دراما الحياة وإيقاعاتها وتلاطم أمواجها فهى تحتاج لسرد غير ذاتى فى جوهره . لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكى الكون الأكبر وتبرز قوانينه . ولاطاقة للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التى كانت متوهجة من قبل وإن كانت تلمع فى ثناياها أحيانا بعض الصور السردية الفاتنة.

أذكر منها فى ختام هذه الملاحظات تصويره لولعه الشديد عندما كان يعمل في قنصلية جدة بفرز زكيبة البريد «وتستيف» المجلات والأوراق ، ثم تكاثر هذه المطبوعات حتى غدت «كأنها جيش يطاردنا ، أو بحر عظيم يزحف ليغرقنا ، بحر من الورق» . هذا هو طوفان العصر الحديث . دمدمة

هذا البحر من دقدقة الملايين من كتاب «التبريتر» وهمهمة ألوف مؤلفة من مطابع ضخمة ، تتكاثر كالفطر أمام العين . لها أشكال الحيوانات البدائية المتوحشة . فى ذهنى صوت نهش وتمزيق لعقول البشر وأرواحهم .

إننا حيال صورة كافكاوية لعالم من الورق المتوحش ، لكنها صورة شعرية فحسب يزيدها جمالا ماتختم به من حلم الخلاص ، عن طريق «العقل الإليكترونى واختراع لغة جديدة رمزية تحل فيها الكلمة محل سفر كامل» . إنها نبوءة أصبحت الآن بعد ربع قرن من تاريخ المقال حقيقة واقعة، نهض فيها قدر يسير من الخيال عند يحيى حقى . وإن كان خيالا ـ مثل أسلوبه ـ علميا .

لكن تظل السمة الأساسية لهذا الأسلوب ، وهى الطرافة والقدرة على توظيف المفارقة ، بين مستويات اللغة من جانب ، والإشارة للواقع الحسى من جانب آخر هى منبع الشعرية الأصيل .

سرايا بنت الغول لإميل حبيبى

إميل حبيبى كاتب مشكل ، لايقتفى أثر الآخرين ، يبدع فى تجربته السردية عالمه الخاص المثير . ومثلما كان طريقه فى الحياة صعبا وشائكا فإن طريقه فى الفن وأسلوبه فى الكتابة خصب وشائق معا. وربما كانت مقاربة أحدث أعماله الروائية وهى «سرايا بنت الغول» مع العنوان الإضافى الملحق بها «خرافية» مدخلا نقديا لولوج هذا العالم ومحاولة التعرف على بعض أسراره.

وهو يغرى بمداخل عديدة ، لكن باب معبده المطمور فيما يبدو ويقع تحت صخرة واحدة ، علينا أن ننبش تحتها ـ وهى تقنياته السردية التى تكون أسلوبه المتميز ـ فماهى أبرز هذه التقنيات وكيف تتألف منها رؤيته ويتضمخ بعطرها أسلوبه ؟ ثم ماهى درجة وعيه أو حدسه بالعلاقة الحميمة بين تقنياته ورؤيته ؟

إنه يطالعنا مثلا فى هذه الرواية بلون من الإدراك الباهر لأحد جذور التناقض لديه ؛ إذ يقول فى مقدمة المؤلف أو خطبته على حد تعبيره :

«ذهلت من الحقيقة التى تكشفت أمامى . ولكنى لم أسمح لنفسى بإخفائها ، مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذى اخترته لحياتى ، من حيث اعتقادى أنه من الممكن ومن المفيد «حمل بطيختين بيد واحدة » الانشغال

بالسياسة والانشغال بالأدب» فهل يقتصر التناقض عنده على بطيخ السياسة والأدب . أم يمتد إلى خطاب الكاتب بأكمله ونهجه فى الحياة ؛ إذ يرى فكريا قضاياه بمنظور ، ثم لايلبث أن يكتشف خطورة هذا المنظور وعجزه عن التصريح به عندما يخلص لتقديم رؤية عميقة منتزعة من «أحدوثات» الحياة كما يعانيها فى لحمه وواقعه المهول . مهما حاول تغليفها بإطار أسطورى ، لايخفى عظمها التاريخى بقدر مايشف عنه ويشى به ؟

وفى المقدمة ذاتها يقول المؤلف : «اخترت هذا الاسم ـ سرايا بنت الغول ـ عن أسطورة فلسطينية قديمة ، قد تكون شائعة عربيا ، عن فتاة صغيرة محبة للاستطلاع ، خطفها الغول فى إحدى جولاتها تبناها وأسكنها قصره المشيد فى أعالى الجبال . فذهب ابن عمها يبحث عنها فى البرارى وكانت مشهورة بجدائل شعرها الطويلة والتى لم يمسها مقص . فكان يناديها وهو يبحث عنها «سرايا يابنت الغول» دَلِّى لى شعرك لأطول !» فسمعته ، فدلت له جديلة . فتعلق بها وصعد عليها فدست مخدرا فى شراب الغول . فنام لاحراك فيه . فانسلت مع ابن عمها وعادت إلى قريتها ..

فمن هى «سرايا» هذه ومن هو الغول؟

من الواضح أن توجيه الأسئلة هكذا ، واختزال النهايات الأخرى المختلفة عما ورد فى الرواية ذاتها ، يتعمد قصد إثارة المتلقى للتفسير السياسى المباشر للأسطورة ؛ بحيث ينزع إلى اعتبار فلسطين هى الفتاة المختطفة والغول هو إسرائيل . وبحيث تصبح النهاية «الخرافية» هى حلم الخلاص المستحيل . فهل تتطابق أحداث الرواية بفصولها الأربعة مع تقاسيم الأسطورة ؟

وماهى دلالة تسمية «سرايا» بأنها بنت الغول ، فهل انتمت إليه ؟

ومن هو المعادل لابن عمها وللشراب المخدر ؟ من الأسلم منهجيا أن نعلق هذه الأسئلة وغيرها مثل علاقة «سرايا» بفتاة أخرى هى «يعاد» المتشائل لنخوض فى الرواية ذاتها ، ونرى إلى أى حد تتطابق مع مايراد لها من تفسير سهل يتضمن النهاية السعيدة البعيدة .

التجذير والكولاج :

من المعالم الأسلوبية المائزة فى كتابة إميل حبيبى هوسه الملحّ برغبة التجذير والتأصيل اللغوى . حتى لتصبح القواميس والدواوين والكتب التراثية لديه آنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها فى كل مرة . وليس بوسعنا أن ندرك أهمية هذا الموقف مالم نربطه بحالة «الانخلاع» التى يجد نفسه مرغما عليها مما يتهدد هويته الثقافية . إنه يتشبث بحرفه وتراثه معا فى استماتة موجعة . فالكاتب العربى الآمن فى وطنه ـ إن بقى وطن آمن ـ لايستشعر ضرورة التجذر ، بل يضيق بها ويخرج عليها ويتباهى بتجاوزها .

بينما نجد الكاتب المهدد بالانخلاع يدق مسامير كلماته فى كل خطوة .

هذا الوعى الحاد بحتمية التأصيل اللغوى على ارتباطه بظاهرة التوثيق العامة يسفر عن شكل من أشكال «تغريب» الكتابة الفلسطينية بالإمعان فى تعريبها . وهو يعادل بالطبع تغريب الإنسان فى الداخل ويترجمه . وقد نجده بدرجات متفاوتة عند كثير من الكتاب ، لكنه يتجسد فى أقوى تجلياته عند إميل حبيبى الذى يعاقره بتلذذ .

إنه يطرز حواشى روايته بعشرات الهوامش لإعادة الجمل والكلمات إلى ماتشير إليه من أماكن ووقائع وعبارات . كأن المكان السليب الذى تحول

زمانه واغترب قد أصبح ينادى على ذاكرته ، وغدا قادما من عصر مغاير ، فازدحمت حوافه بالتعليقات الضرورية والزائدة .

إنه يبدأ روايته مثلا ببحث لغوى عن جذر كلمة «خ ر ف» لكى يقنعنا أن الخرافة ليست «خرافة» وإنما هى جنى الثمار فى موعد حرج . ثم لايلبث أن يستشهد بأبيات للمتنبى والمعرى دون ضرورة فى السياق المعتاد ، مما يرتبط بتقنية الاستطراد الرئيسية عنده كما سنتعرض له فيما بعد . فيتكلم مجازا عن أسد يسمع زئيره فيما بين الفرات والنيل «قد انقسم إلى هزبرين اثنين - هزبر الفرات وهزبر النيل ، هذا يهزبر على ذاك وذاك يهزبر على هذا . وكلاهما يهزبر علينا» مشيرا إلى بيت المتنبى فى الهامش :

ورد إذا ورد البحيرة شاربا ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ورد الفرات زئيره والنيلا

ومشيرا أيضا فى هذا التقسيم إلى حرب البيانات بين القاهرة وبغداد إبان كتابة الرواية فى نهاية عام ١٩٩٠ . وتتداعى لغة المتنبى فى وعيه فيستخدمها ويستمد منها بعض صوره مثل «فجلسنا على صخورها جلسة نواطير مصر» ويثبت فى الهامش : «الإشارة إلى بيت المتنبى :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وقد بشمن وماتفنى العناقيد

ويصف مشيته فى مكان آخر قائلا : كنت أذكر له معلما كان مألوفا لديه، وماكان حج إليه بعد . فخففت الوطء إليه » ويعلق فى الهامش : «من بيت شعرى للمعرى»

خفف الوطء ماأظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد

فإذا استحضرنا نظرية «باختين» فى تعدد الأصوات فى الرواية نتيجة

لتعدد اللغات والحوار القائم بينها ، فإن هذا يتم لدى بقية الكتاب بين الأصوات الحية للأشخاص المتعاصرين غالبا . أما عند كاتبنا فهو يحدث جدوده ويتكلم مع نفسه ويجتر ذاته .

أو لنقل بعبارة أخرى إن «الانخلاع» الناجم عن تجذير الإشارات اللغوية والثقافية لديه يمثل «دالا» لايلبث أن يسفر عن «مدلول» واضح معطى فى النص بشكل مباشر ، وهو مايسمى فى الفنون التشكيلية «بالكولاج» الذى اشتهر خصوصا فى العصر الحديث . فلغة «إميل حبيبى» كولاج تراثى ، لأنها مزروعة فى سياق معادٍ لها ، ومن ثم فهى شديدة التنبه لمصدرها ، والتشبث بانتمائها ، وافتعال التجذر فى كل خطوة لها .

ولاأحسب أن روائيا عربيا آخر يستخدم الهوامش مثله . وليس ذلك رغبة فى التعالم والتظاهر ، بل هو مجلى لنوع من «الرؤية المتخلعة» ـ دون أن تكون بنا حاجة مثله لاستحضار قصة خاتم أبى موسى الأشعرى وخلعه فى حكاية التحكيم الشهيرة .

ويرتبط بهذا الحس اللغوى المستفز غيبة الحوار تقريبا فى هذه الرواية .

فهى تمضى موزعة بين غائب ومتكلم ، مسندان ـ كما فى كتاب الأقدمين ـ إلى فعل القول ؛ فهى تتروام إذن بين قال وقلت . وإذا أردنا تحقيق هوية الضمير المتصل فى كل منهما كان علينا أن نجعل أحدهما هو الراوى الذى يحكى الحدث المتشذر ، والثانى هو المؤلف الضمنى الذى يقدم نفسه فى العمل ويوقع فى الهوامش بكلمة «المؤلف» .

وإذا كانت المسافة توشك أن تكون معدومة بين هذاالمؤلف الضمنى الذى يصر علماء السرديات على فصله وتمييزه عن المؤلف الفعلى ذى الإسم

المعروف ، نظراً لحدة الحس التاريخى ، فإن إميل حبيبى يشعر بمسئولية القول ، ويتحملها صراحة فى سبيل العمل من أجل الأجيال القادمة ، ويضطلع بمهمة استنفاد المادة التاريخية واللغوية والأنثروبولوجية الغزيزة ، التى تنغمر الرواية فى لجتها من أجل المستقبل والخلود . إذا كان هذا هو الحال فى علاقة المؤلف بصورته المقدمة فى الرواية فإن الخيط الدقيق الذى يفصله عن الراوى يكاد لايبين سوى فى إسناد الضمير إلى فعل القول . فليس هناك فرق جوهرى بين الغائب والمتكلم ؛ كلاهما هو هذا الكهل الفلسطينى الذى يحمل صليب وطنه وتاريخه وأساطيره ويحفر فى ذاكرته عن جذوره .

ومهما جهد القارىء فى التماس الفروق المائزة بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئا ذابال . حتى ليغدو الحوار الذى تقيمه الرواية بينهما افتراضيا لم يقل فى أية لحظة ؛ إذ لايحمل أصواتا عدة ولاشخصيات متباينة ، ولامنظورات متقابلة . ومعنى هذا أن الرواية تغدو عملية استبطان مستمر ، لاستجلاء اللحظات التى ينشق فيها الانسان على ذاته ويحاور أشياءه ، مما يجعلها ذات صبغة غنائية غالبة . لأن الخاصية المميزة للرواية الغنائية تتمثل فى سيطرة الحركة الداخلية عليها فى مقابل ضعف الحركة الخارجية وقلة الأحداث الماثلة فيها أو تشتتها . ذلك لأنها ترتكز على الاستبطان ومطاردة اللحظات الفائقة المتقطعة فى وعى شخصياتها واستحضارها بطريقة بالغة الحسية والتجسيد .

فعمل الرواية الغنائية ينصب على توظيف تيار الوعى وتحويله لأداة فعالة فى اقتناص المشاهد الداخلية وتنظيم انهمارها دون تواصل حقيقى إلا ماتقوم

به الذاكرة من قفزات لاشعورية . عندئذ يغيب مبدأ السببية فى تراتب القطع المكونة للتيار .

ويبدو أن كل شىء يعود إلى قوة خفية فى اللاشعور الجمعى لاقبل للأفراد بمعرفة كنهها . فلا يصبح بوسع القارىء أن يتلقى فى هذا الفيض من الأحاسيس القوية التى تجنح إلى التمثل فى استعارات شاردة واستشهادات بعيدة مايدفعه إلى أن يحيل التجربة إلى معرفة موضوعية بالعالم، وإنما يجد نفسه فى حالة تأهب دائم للتماهى الشخصى مع التجربة الذاتية مادام فى استطاعته أن يلتقط إيقاعها .

ويرتكز هذا الايقاع الداخلى للرواية الغنائية على نسبة تكرار الخواطر واللمحات والحالات النفسية . على تلك المساحة الداخلية للشخصية ، لاعلى مايتراءى من علاقة بالعالم الخارجى تعكس القوى الفاعلة فيه . أى أن الإيقاع هنا يصبح إيقاعا باطنيا حسيا تخلد فيه المشاعر ، وتغيب عنه حركة الحياة الدافقة وقوانينها التى تصنع التاريخ الخارجى للمجتمعات والأفراد معا . وبتحول الإيقاع إلى العالم الباطنى للشخصية يندغم الإحساس به فى ذلك النوع من الإيقاع الموسيقى الخاص بالشعر ؛ حيث تصبح سمة الغنائية هى العنصر الخطر عندما توحد بين الرواية والشعر ، ويطفو الإيقاع على السطح ليتجسد لافى نبض الحياة ، وإنما فى نبض اللغة.

جغرافيا السيرة الوطنية :

هناك عدد من المفارقات اللافتة فى رواية «سرايا بنت الغول» فهى تشير منذ العنوان إلى استثارة المكامن الأسطورية ، وتنشيط الفانتازيا الخرافية .

لكنها تقدم ـ على العكس من ذلك ـ تسجيلا بالغ الدقة والتوثيق للتاريخ الفلسطيني الحقيقي من باطنه لامن ظاهره فحسب . إذ تحرص على تسجيل الأزمنة والحروب في هوامش بحثية . مثلما يرد في العبارة الأولى من الرواية:

« كانوا في صيف ١٩٨٣ . وكان صدى الحرب السادسة يتردد بعد» .

هنا يعقب الكاتب بهامش مطول عن «أن الحرب السادسة هي العدوان على لبنان ووقعت في العام ١٩٨٢ . والخامسة هي «حرب الليطاني» ووقعت في العام ١٩٧٩ . والرابعة هي حرب يوم الغفران في العام ١٩٧٣ . والثالثة هي العدوان الحزيراني في العام ١٩٦٧ . والثانية هي العدوان الثلاثي على مصر في العام ١٩٥٦ . وأما الحرب الأولى فهي كارثة عام ١٩٤٨ . هذا ولم تكن حرب الخليج قد وقعت حين الانتهاء من تأليف الخرافية »

إلى هذا الحد من الدقة والحرفية في المتابعة والتوصيف وتذكر مالاينسى. يحرص الكاتب على تسجيل الزمن الحقيقي لاالخرافي كما يدعي.

ومع ذلك فإن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» لاالتاريخية . لأن أكبر جهد منتظم يقوم به الكاتب تخييليا يعمد إلى إحياء ذاكرة المكان واعتصار تحولاته واستقصاء جمالياته في رحيق الكلمات . يتم هذا في مشاهد بانورامية كبرى من الشاطىء الفلسطيني عند وادي الكرمل كمايتم في تسجيل أسماء المواقع والشوارع ومتابعة مصير الأبنية قبل الشخوص والعائلات .

ولايكتفي إميل حبيبي بما يروى شفاها من معلومات ، بل يتخذ مصدرا

أثيرا لديه ينقل منه مشاهد كاملة هو كتاب «بلادنا فلسطين» لمصطفى مراد الدباغ .

يسرف على نفسه وعلى قرائه فى أحيان كثيرة فى هذا النقل بما يشتت مسار الحدث ويستقطب انتباه المتلقى ، فهو يتكلم مثلا عن أحد الشخوص وهو «خارج من بوابة العبور فى رأس الناقورة يتوكأ على عصاه» ثم يتركه واقفا ليتابع هامشا يشرح الناقورة بأنها «الحد الشمالى الأقصى من فلسطين ومن اسرائيل الآن والمدخل الرسمى إلى لبنان . ويتألف من ثلاث صخور شاهقة داخل رأسها فى البحر ، وتخترقها من تحتها ثقوب عميقة متصلة بالبحر . فيدخل ماؤه وموجه مرتطما بأطرافها فينطلق هديرا مكتوبا يثير الرهبة . ويبعد هذا الموقع عن عكا ٢١ كم وعن صور ٢٤ كم . وذكر الإدريسى (المتوفى فى العام ٥٦٠ هـ ، ١١٦٥ م) أن الناقورة كلمة سريانية بمعنى «حفر وثقب» وأنها عرفت باسم النواقير ، وهى ثلاثة جبال بيض شاهقة مطلة على ضفة البحر / مصطفى مراد الدباغ فى «بلادنا فلسطين» ج ١ ق١ «المؤلف» .

ويمتلك إميل حبيبى عين رحالة لايبرح مكانه ، فهو دائم التحديق فى تقلبات المكان ، يستنفد وعيه الزمنى فى ذلك . من هنا فإن البنية الخالصة فى الرواية منتشره مشتته . لاتكاد تندرج فى سلك مستقيم ، ولاتنسج حدثا طوليا ناميا فى مراحل متتابعة ، بل تنثر مجموعة «أحدوثات» صغيرة لاتربطها سوى شخصية الرواى المتطابقة كما قلنا مع شخصية المؤلف .

ويبدو أن همه الأساسى هو إقامة نصب تذكارية لمعالم المكان حوله ، يناجى من أجل ذلك شخوصا حقيقية لايعبأ بها كثيرا بقدر ما يحفل

بشخوصه التى يحيلها إلى أساطير ويمارس حريته الكاملة فى تخيلها وتحميلها بالدلالة المشتهاه .

تماما مثل بطل رسالة الغفران التى يستشهد بها أميل حبيبى ويعجبه منها مشهد بديع يختمه المعرى بأن بطله قد أصبح فى موقفه من الشخصيات «مخيرا فى تكوين حوريته كما يشاء» فهذا هو جوهر الخلق الفنى .

ولأن السيادة فى هذا اللون من السرد تنعقد للمكان ومشاهده الحميمة ، فإن الخواطر المنهمرة كرذاذ المطر عليه لاتبرحه إلا إلى ماضيه الغارق فى النسيان . وبالتالى فهى لاتبغى أن تصنع منه قصة تقيم من الأحدوثات حادثة كبرى متجانسة تستغرق زمنا مرئيا ، وتمر بتحولات خاصة بها ، غير تلك التى نعرفها من تاريخ الأشياء .

بل تصيخ السمع إلى نبض الأرض دون أن ترفع رأسها قيد شعرة عنها . فتصبح الأولوية البارزة فى هذا النوع من السرد للكادر بالمفهوم السينمائى . فهو يتحسس سطح الأشياء بحنو بالغ ، ويحسب المسافات الفاصلة بينها، ويداعب الحجر والشجر ، ويحفر فى المواضع بكلماته لينبش عن جذرها ويسقيه ضوء وعيه وعينيه . إنه نوع من الأسلوب السينمائى المشحون بالعواطف لا بالمواقف . فهو لاينزلق على السطح بل يصوب الكاميرا بحس شعرى نفاذ ويثبت عددا من اللافتات على المواقع المصورة ، مستخدما لونا من الموسيقى التصويرية الشجية .

بيد أن الاعتماد هنا على الكادر السينمائى يتوازى بشكل بارع مع شيوع الروح الغنائية فى السرد . وحسبنا أن نتوقف عند عدد مما نسميه قوافى البدايات» الغنائية ، أومايسمى فى البلاغة الأوروبية «أنافورا» . وذلك مثل

لازمة «مشيت فى درب الآلام .. واستنطقت هذه المعالم » التى تتكرر فى بعض الفصول ثمانى مرات فى عدة صفحات متتالية (٧٦ ـ ٨١) فى بداية الفقرات . مما يولد أثرا غنائيا شجيا لايخطىء . وكذلك تتجلى الروح الغنائية فى غلبة عناصر السيرة الذاتية على السرد .، حتى ليتجاوز مايطلق عليه نقديا «وهم السيرة الذاتية» باعتباره من الملامح الغنائية البارزة إلى تحقيق «فعل السيرة الذاتية » فى كل خطوة قصصية . وأحيل هنا إلى عشرات المشاهد التى يذكر فيها إميل حبيبى أشخاصا حقيقيين بأسمائهم ووقائع من سيرته الشخصية لايمكن أن نتفادى اعتبارها بضعة من حياته .

ونكتفى بوصفه الشائق للمدرسة الجديدة فى «جادة الكرمل» وشرب الطلاب المسلمين ـ بادعاء السهر فى رمضان ـ من ماء حنفياتها السائب . وتردده ـ كما يقول ـ فى البوح بهذه الذكرى خوفا من تنبه الأصوليين إلى استمرار هذا التسيب « فيفرضوا على مدارس أحفادى وأولادهم شيوخا يقفون أمام الحنفيات يفحصون الهويات .

مثلما فرض أبناء عمومتهم حاخاماتهم على مسالخنا التى نذبح فيها وننتف الدجاج . حذوك النعل بالنعل . وبأثواب السترة وما إليها . وجدنا واحد . وكلنا من آدم وحواء . واختلفنا ولم نتفق إلاعليها ، حتى جاءت شركة «ميكورت» للمياه فكفتنا مؤونة هذا القتال فعطشنا فى شعبان وفى رمضان».

والمؤلف لايكتفى بالتماهى الشديد مع الراوى والاعتراف المباشر من مخزون ذاكرته الشخصى عن الأحداث ، بل يصر على ذكر الأسماء التاريخية فى هوامشه هنا ، فيتحدث عن معلميه الذين لايكادون ينجون من الحبس أو من حبل المشنقة ، مثل الأستاذ «عارف حجازى» معلم اللغة العربية وأخيه

هو الشهيد «فؤاد حجازى» الذى أعدمه الانجليز فى ذلك الوقت » .

وإذا كانت الغنائية ترتبط بشحنة الشجن العاطفى الشخصى المنبعث من الذات والمولد لطاقتها الشعرية ، فإن الوظيفة الفنية لهذا المنظور هى شحذ الوعى لدى المتلقى ودعوته لاستبطان تجربته المناظرة .وكلما نجحت فى ذلك كانت أقوى فى شعريتها .

بهذا المقياس يمكن لنا أن نستعرض مانعرف من سير ذاتية بلغت درجة عالية من الحميمية والنجاعة معا . فاللحظات المتوهجة فى السيرة الذاتية لاتتمثل فى تلك المساحات السردية الأحادية الصوت ، وإنما تكمن على وجه التحديد فى أزيز اصطدام الأنا بالآخر المتشىء ؛ سواء كان هذا الآخر ذاتا متفردة، أو سلطة قامعة ، مما يضرم نار الموقف النقدى . عندما يصطدم مدار الذات بفلك الوجود الخارجى فتشتعل شرارة الدراما الداخلية . ولهذا فإنه حتى السيرة الذاتية لاتستطيع كى تحقق شعريتها الكاملة أن تسرف فى الغنائية ؛ مع أنها مهيأة بطبيعة بنيتها لذلك . وإلا استحالت إلى قصيدة مسطحة ، لابدلها أن تستحضر بنفس القوة التى تتمثل بها عالمها الوجدانى فى أدق خلجاته الأطراف المسنونة للعالم الخارجى . وهذا مايحرص عليه إميل حبيبى على استشعاره فى كل خطوة . مما يجعل غنائيته ذات الطابع السينمائى تحقق نسبة واضحة من تفجير الحس الدرامى ، فتنتصب الرواية شاهدا على فجيعة المكان وانفجار الإنسان على سطحه . وهى شاهد موثق ، كتب لكى يسجل بأمانة مملة تفاصيل ماحدث . يستدعى تعاطف مع الموقف ؛ حتى تغفر له ذنب المادة غير المصهورة فنيا .

إن كتابة إميل حبيبى المكتنزة بالاشارات الثقافية والبيانات الجغرافية واللغوية تستدعى جهدا من القارىء للتغلب على ثقل مادتها ، وبدون هذ

التعاطف لاينشط لمتابعتها ، فقد ينسى المؤلف أحيانا أنه روائى وليس مؤرخا ولا فيلولوجيا عالما بفقه اللغات ، فيحشر نفسه فيما يتقن ومالا يتقن .

وسوف أضرب مثلا واحدا للكثير مماورد فى الرواية من هذا القبيل . فهو يعلق على كلمة «طز» الساخرة المستهزئة بأنها «كلمة تركية تعنى ملح . وكان الجابى التركى يداهم بلادنا ويفتش بيوتنا ليجبى الضريبة عن أكياس القمح والشعير والسمسم والفول والحمص . ويبدو أن أقل ضريبة كانت على عدول الملح . فكان جدودنا يدعون أن عدولهم مملوء بالملح . «إيش فيه؟» «طز» فينتهر كاتبه المرافق ويقول له «اكتب : طز» فأصبحت تعبيرا عن الاستخفاف مثل كلمة «بوز» لدى أولاد عمنا اليهود .

وإذا كانت قصة الملح ذات المذاق الروائى تصلح تفسيرا للكلمة الشعبية التى تجاور بجذرها اللغوى من طاء وزاى منطقة أخرى فى جسد الإنسان توحى بالسخرية والمعابثة ، فإن هناك كلمات أخرى «يخرف» فيها المؤلف على حد تفسيره الخاص للتخريف ، وذلك مثل شرحه لكلمة «البابور» بمعنى الماكينة والقطار ، وانها جاءت من «البامبور» وهى كلمة تركية تعنى القافلة . ويسوق لذلك تأويلات متعسفة وحكايات سياحية مخرفة . بينما لايخفى أن أصلها فى اللغات التى اخترعت الالآت من البخار التى يحركها ، وكان صاحبنا فى غنى عن مثل هذا التحذلق اللغوى ، فهو روائى لايكاد يجمع بين بطيخ الأدب والسياسة .

بنية الاستطراد :

لكن المشكلة النقدية الخطيرة التى تنجم عن استخدام مادة السيرة الذاتية فى السرد ، تتمثل فى أنها تبيح للكاتب فيما يبدو أن يستطرد من موقف

لآخر، مادامت تدور حول عمود الشخصية الراوية ، مما يضفى نوعا من الشرعية الفنية على التشذر والشتات . ويستغل إميل حبيبى هذه الخاصية إلى أبعد مدى ، فتغدو روايته سلسلة غير متجانسة من الاستطرادات المتتالية. مما يجعلها تفتقد أحيانا عنصرا جوهريا فى الرواية الطويلة هو تنامى الأحداث واكتمالها فى كيان عضوى ، وإن كانت ترتكز على هيكل افتراضى لشخصية الراوى يضمن لها حدا أدنى من الوحدة والانسجام .

ولنأخذ نموذجا للتشذر السطحى فحسب سرده لحادثة وقوفه أمام المرآه فى صباه واكتشافه لذاته فى هذه اللحظة الحاسمة ؛ إذ لايلبث أن يستطرد إلى حكاية قصة هذه المرآه المثبتة فى خرانة ملابس أمه . ويجد ذلك مدخلا وتعلة لقص حكاية هجرة عائلته الأولى من شفا عمرو إلى حيفا عام ١٩٢٠ ، مقدما فقرة ملتبسة ومكثفة قائمة كاملة بالبطون التى أنجبتها أمه . قبل أن يرسم بشكل سينمائى مشهد سيرها خلال هذه الهجرة إلى جوار جمل المرآه «وقد وضعت يدها اليمنى تحتها طول الطريق خوفا عليها من السقوط . رفضت أن تركب ظهر الجمل الذى حمل أجزاء خزانتها العتيقة . رفضت أن تركب معاقبة مرة هى ومرة زوجها الذى كان يكبرها بعشرين عاما . وكان جسمها ضخما ورهلا لاتسعه المرادفة ؛ أى وراء زوجها النحيل الهزيل » .

فإذا عاد الراوى للمرآه بعد أن تكون صورتها قد تغبشت أمام ناظرينا ، وانفصلنا تماما عن اللحظة التى كان يستشعر فيها ذاته ، بما دخل بيننا وبينها من حدوث وشخوص ، فإن خيط متابعتنا يكون قد تقطع وتشتت بكثرة الانحرافات والتعرجات . وإذا كنا قد لاحظنا من قبل خاصية «التخلع» الروائى الناجمة عنده من إلحاح التجذير ، فإن الاستطراد بدوره يعزز بنيويا هذه الخاصية . حتى وإن كان استطرادا ظاهريا كما نرى فى ذلك

النموذج ؛ إذ أن المادة التى يسوقها بعد حديث المرآه لاتلبث أن تندغم فى مستوى أعمق مع ماكان بصدده من قبل . فحوادث الهجرة التى يحكيها تتداعى . فى خواطره مع عبارة ابن الأثير فى تاريخه التى يستهل بها وصفه لغزو المغول للعالم العربى فى القرن الثالث عشر الميلادى ودخول هولاكو بغداد عام ١٢٦٠ م فيقول :« فياليت أمى لم تلدنى » وياليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا» . ثم يكرر ذلك إميل حبيبى فى نهاية المشهد «يقينا أننى قلتها فى سرى مئات المرات قبل أن أقرأها عن ابن الأثير » وكأن لحظة الوقوف الأولى أمام المرآه ، وهى الميلاد الثانى للأحساس بالذات ـ كما يخبرنا علماء النفس ، وفقدانه لهذه المرآه ، وفقدانه لذاته أو لبضعة منها على الأقل ، كل ذلك يمثل لحاما دلاليا متينا يجعل الاستطراد الظاهرى فى الأحداث المبعثرة مجرد تنويع لإيقاع باطنى عميق . بالغ الرهافة والانسجام .

على ان هناك فى رواية إميل حبيبى صورة طريفة لعصا عتيقة وغريبة الأطواق ، ملتفة بدورها فى هالة أسطورية كان يحملها أخو الراوى الكبير جواد ميراثا عن عمه ابراهيم ، وعاد بها فى رحلته الخريفية قبيل موته لتفقد معالم الديار ، ويتمنى الراوى أن تؤول إليه ، وهو يرسم شكلها فى صورتين يمكن جمعهما بحيث يصبح هكذا :

O—O—O—O< ⬭ وبوسعنا أن نستعير هذه الصورة تقريباً لنوضح بها بنية السرد فى هذه الرواية ذاتها . فهي تبدأ الحكى فى خط ثم تتركه لتقيم دائرة لاتعتبر امتدادا له بل انحرافا دائريا عنه فى تشكيل مخالف مكونا من ذكريات الراوى المغلقة على حفرياته العريقة ، ثم إذا حاولت العودة للنقطة التى بدأت منها لم يكن بوسعها أن تتصل بها سوى عن طريق الدائرة

الاستطرادية . ويتكرر ذلك فى الفصول الثلاثة الأولى .

ولنأخذ نموذجا لبيان كيفية انحرافه الأحدوثة الأولى فى النص حيث تروى بإيجاز هكذا ، «قال : لم أفاجأ حين فاجأنى ظله الباهت مضطربا على سطح البحر المضطرب أمامى . فقد كانت تراءت إلى مسمعى وشوشات غامضة عن شىء يظهر لهواه الصيد الليلى على شاطىء الزيب ، امتدادا من خرائب الزيب حتى رأس الناقورة شمالا » .

ويترك هذا الظل الباهت فى مكانه ليحكى تاريخه منذ صغره وموقعه من صخرته ، وممارسته للصيد . متنقلا من خاطرة إلى مزحة إلى استشهاد شعرى أو تحقيق جغرافى . أو تضمين إنجيلى منذ صفحة ٢٦ التى وردت فيها العبارة السالفة حتى يعود إليها بعد انثتى عشرة صفحة قائلا : «كنت سارحا بخواطرى هذه السرحة . وكنت أعالج قرينتى القصبة حتى أفكها عنى حين فاجأنى ذلك الظل الباهت مضطربا على سطح البحر المضطرب أمامى » .

لكن هذه العودة لاتؤذن بدورها فى استئناف السرد المتتابع لحدث متنام بقدر ماتفضى لحلقة أخرى تدور حول اللحظة وتشتبك معها فى مطاردة سرابية لخيال أسطورى يتراءى على طول القصة ؛ هو خيال «سرايا» الهارب من قوانين الزمن والتاريخ .

وإذا كان قد بقى لدينا شك فى مدلول «سرايا» وتماهيها مع الوطن فحسبنا أن نقرأ هذا المشهد الذى يتجلى فيه التعالق الصريح بين سرايا ومعالم الصبا ، والذى ينهمر فيه حسه الغنائى بأنشودة «مشيت فى درب الآلام»

ثم يتابع قائلا :

شقيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية ، تلك التى تحولت عنا ، وتلك التى لم يبق أمامى منها سوى شجرة بلوط مستحية أو صخرة متوحشة على شاطىء البحر أبت أن تستحى . واستنتقطت هذه المعالم . استحلفتها أن تدلى لى ضفيرة شعرها فأتعمشق عليها وأصعد . ذراعا ذراعا . من قعر بير النسيان إلى فوق . ثم إلى فوق ، ثم إلى فوق ، ذراعا .. ذراعا . سوف أشد حيلى وأشد حيلى حتى أبلغ فتحة البير . وفى نهاية الصعود والارتقاء ستمد إلىّ سرايا يدها وتشيلنى دفعة واحدة .

ــ سرايا يابنت الغول . دلّى لى شعرك لأطول ! .

ولسنا بحاجة إلى ملاحظة خلو الشرطة فى السطر الأخير من فعل الحوار.

فالقول واحد والقائل هو نفسه . واللحظة شديدة الاستبطان والهروب والتوهج معا ، شديدة الغنائية . تمسك بقبضة من المستحيل لتكوّن منها تاريخا وجدانيا عميقا للذات الفلسطينية ، يوازى بئر جبرا الأولى فى سيرته الذاتية ، وينغرس فى جذع وادى الكرمل المقدس طوى .

وربما شارفت بنا سرايا فى مشاهد أخرى من الرواية آفاق التجسيد الحىّ لروح الإنسان الفلسطينى المعذب فى التيه والضائع على ترابه ، كما نجد مثلا فى حديثه عن عمه إبراهيم ـ الاسماعيلى المتنصر ـ وولعه بالتحنيط وغناءه له: « رائع أنت ياعمه . ولكنه باق حتى الآن مروعا ».

فهل أمسى مومياءً من مومياواته منذ أن خرجت سرايا من صدره ومن رأسه؟ الله العظيم ، القادر على كل شىء ، لم يشأ أن يطرد آدم من الجنة وحده . ولم يشأ أن يطرد حواء لوحدها . فهل يشاء سبحانه وتعالى أن يرد عليه روحه ، أو أن يرد عليها جسمها ؟» وتكون رواية إميل حبيبى عن سرايا هى نشدان لعودة الروح الفلسطينية إلى الجسد المسجى فى الأرض المحتلة ،

تميمة وتعويذة تقرأ كى تبعث فيها الحياة وهى تتأمل ضريحها الرخامى المفعم بالكنوز المطمورة .

لكن مايغلب على الظن فى تأويل دلالة سرايا الرمزية هى اعتبارها معادل وادي الكرمل وفلسطين بأكملها تتضافر على ذلك إشارات كثيرة من النص، من أوضحها مايرد فى بداية الفصل الثالث إذ يقول :

«أما وقد تراءى له طيف سرايا بعد غيبة امتدت خمسة وثلاثين عاماً فإذا تذكرنا العبارة الأخرى التى يستهل بها الفصل الأول قائلا :

«كانوا فى صيف العام ١٩٨٣ » أدركنا أن غياب سرايا يقترن على وجه التحديد ببداية الفاجعة عام ١٩٤٨ . ويتجلى لنا النص حينئذ عن رؤية / نبوءة بعودة هذا الطيف لاتتحقق أبدا . وإن كانت تتشبث بها فى الاسطورة من أمل فى بعض الروايات ، لكنها لاتقوى على استقراء ظواهر الواقع بشكل صريح يعزز هذا الأمل ، وتظل تراوح الحقيقة والخيال ، فيبرز من ثناياها نوع حاد من التناقض ، لابين السياسة والأدب ، ولابين الرأى الفكرى والرؤية الفنية ، وإنما تناقض منبثق من صميم الرؤية المترددة ذاتها ، حيث تعلل النفس بالأسطورة وهى تمسح جراح التاريخ .

وهناك شىء آخر يبرز لنا من قلب بنية الاستطراد المهيمنة على النص وهو كون إميل حبيبى كاتب قصة قصيرة فى الدرجة الأولى ، وليس كاتب روايات. إذ أن مجموعة الحلقات السحرية التى تضمهاعصاه إنما هى قصص قصيرة أو عدد من «الأحدوثات» المتراصة فى تشكيل فقاعى ، فروايته حبلى بنتوءات جانبية مشوقة ، ينجح فى صوغها فى سبيكة كلية حينا ، ولايعنى بذلك حينا آخر ، كما نجد فى حكايته لنموذج بنت عمه «إيناس»

التى تتحدى قوانين العائلة ، وتقص شعرها «شليشا» بالعبرية أو «الأجارسون» بالفرنسيةالشائعة عربيا مما يعد مثالا لهذه الحلقات غير الملتئمة فى عصا الاستطراد لديه ، وإن كانت حكاية بالغة الدلالة على المرحلة الوجودية فى المجتمع العربى العبرى .

أسطوريـة الواقـع :

يقول الراوى فى الفصل الثالث من هذه الخرافية :

«لدى إيمان باطنى ، أخفيته عن الناس أربعين عاما ـ إخفاء صاحب الدجاجة للدجاجة التى تضع له بيضا ذهبا ـ بأن مصدر خيالى الجامح ، وحفظى للأساطير ، وركوبى خيول الغيب المجنحة ، هو عمى ابراهيم الذى كان حكيم عرب وعالج داء الصرع بكاسات الهواء ، وبفصد الدم تحتها أحيانا . وبالأعشاب البرية . وأهدانى مما احتواه جرابه من «أنتيكا» وطيور وأفاع محنطة وزجاجات عطور ذات روائح حادة وكشاكيل صفراء تفح برائحة المقابر . وأهدانى سراياً ».

نقرأ هذا المشهد فنقع على النموذج الأسطورى الذى يستمد منه ، ويتناص معه إميل حبيبى . إنه «ابوين ديا» بطل «مائة عام من الوحدة » لجارثيا ماركيز . كما يستمد ويتناص مع ابن طفيل والمعرى وابن المقفع وأسامة بن منقذ وابن الأثير وابن جبير وكتابات العهود الثلاثة وأشعار الشعراء العرب والعالميين .

ولكن اللافت للنظر فى أسطورة عمه الضائع المنتظر «ابراهيم» أبو سرايا، وأبو الأنبياء ، هو هذه القامة العملاقة التى تستقطب معالم الإنسان الفلسطينى ، وتعجز عن الإمساك بها مقولات الزمان والمكان . ولو أتيح لهذه

الشخصية الفادحة أن تفرش ظلها الكامل على الرواية وتتربع على بطولتها وتمارس فيها «معادلة الخلود» التى تتشوف إليها ، لتخففت قليلا من لوثة السيرة الذاتية للمؤلف التى تدعوه لا لكى يؤرخ للأماكن والأحداث فحسب ، بل لرواياته وقصصه الطويلة والقصيرة وتواريخ وأماكن نشرها وصياغاتها المختلفة . لوفعل ذلك لأمكن لسرايا أن تصبح إحدى النماذج التى ننشدها فى الرواية العربية لتأسيس واقعية أسطورية محلية وكونية معا، قادرة على التقاط جوهر اللاوعى الجماعى العربى المعاصر . كما فعل كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم «جارثيا ماركيز» حيث استطاعوا معاشرة الأساطير باعتبارها المعادل الحقيقى للتاريخ الكونى العميق ، والنبض الفعلى للمجتمعات التى تجتهد كى تدخل منطقة الوعى الإنسانى الجديد .

إميل حبيبى يقع على شىء من ذلك ، لكنه يبتسره ويختزله ويكاد يجهضه. يطارد القارىء باستطراداته ، ويثقل على النص بمرجعيته واستشهاداته . ويصر على ابتزاز مشاعره وتعقب وساوسه الشخصية فى رواية تريد أن تكون أسطورية منذ عنوانها ، لكنها تتشبث باختراق ذاكرة المكان والدوران فى منطقة الوعى المباشر به .

إن اكتناز هذه الرؤية ، وباطنيتها ، وانفتاحها على مسارب التجارب الحيوية والأدبية السابقة للمؤلف ، وإعادة إنتاجها بالحديث عن أبطالها ذاتهم ووقائعها المكتوبة من قبل . كل هذا يجعل نص «سرايا بنت الغول» امتدادا للمتشائل وسداسية الأيام الستة ، وكل القصص المنشورة من قبل فى مجلات حيفا منذ الخمسينات حتى اليوم . مما يحيلها إلى نص مغلق على مؤلفه ، يعيد إنتاج عالمه الدائرى الذى يبغى أن يقبض فى الآن ذاته على

ناصية كل من الأسطورة والتاريخ ، ليكون شاهدا على الغيبوبة والوعى . على الجوهر والعرض . على الخاص والعام ، فى جماليات مربكة ، لكنها مدعاة للاحترام .

وإذا كان قارىء «سرايا بنت الغول» يستشعر أن حلقاتها ، فصولها الأربعة ـ الموازية لأطواق عصا العم إبراهيم السحرية مثقلة بالرموز التى تطفح بها آداب الأقليات المضطهدة فإنه يتبين فى النهاية أن المؤلف يريد أن يقول شيئا مضافا إلى هذه الأطواق والمراحل ، فيكثر من اللف والدوران حولها ، دون أن يوضح دلالتها ، فيسمى الطوق الأول «عقدة أوديب» والثانى «عقدة برج بابل» والثالث «عقدة إسحق» والرابع «عقدة مفتاح المعرفة» .

وسنقف قليلا عند هذه العقدة الأخيرة ، لأن المؤلف شاء أن يودعها سر الولاية الرمزية للرواية . فهو يستهلها بفقّاعتين صغيرتين ، عن الدراجة المستأجرة فى صباه ، والتى أحبط فيها مسعاه فى رحلة الحياة ، على خلاف فى النهايات . والفقاعة الثانية عن ضياعه فى «أثينا» عند ميدان «سينتاجما» أو الدستور ، بعد أن افتقد العلامة التى كان يعتزم الاهتداء بها إلى الفندق ، وهى كتابة جيرية لاسم أحمد المصرى على زجاج عمارة جديدة ، والنهايات المتعددة لهذه الواقعة الرمزية أيضا ، واستشهاده بأحمد دحبور ، على عادة الكتاب الواقعيين فى زمان اشتراكيتهم فى محاولة توثيق كل شىء حتى عمليات التخييل التى يقومون بها خوفا من مطاردة الحزب لهم . لكنه لايلبث أن يفرغ من هذه الفقاعات العرضية ، ليقدم لنا الطوق الرابع الرمزى فى شكل مشهدين :

أحدهما من الكتاب الرابع من جمهورية أفلاطون عن قصة الكهف

الشهيرة فى تمثيل العلاقة بين الحقيقة والخيال والمثال . والثانى من كتاب «ماالعمل» للمأسوف على تمثاله «لينين» فى مشهد «حكمة المستنقع» . وعن طريق هذين الاقتباسين يحاول إميل حبيبى أن يبثنا يقينه الجديد بأن سرايا التى تزعم الأسطورة أن ابن عمها قد استنقذها من قصر الغول قد لاقت مصيرا آخر وهى أنها «سقطت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد». هل رأيت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد ؟

ومعنى هذا أن مفتاح المعرفة الذى «يبشر» به إميل حبيبى فى هذه الخرافية الواقعية هو ضياع سرايا إلى الأبد . وأنه وقد تنبه لهذه الحقيقة الفاجعة لايهمه ماذا سيقول عنه من لم يتحرر من قيود العادة فى كهف أفلاطون ، ومن يبقى فى صفوف المكافحين عند حكمة مستنقع لينين .

أما إميل حبيبى فقد وجد ـ حتى بعد الانتهاء من كتابة خرافيته فى التصريحات التى رد بها على من أدانه لقبول جائزة الإبداع الإسرائيلية ـ وجد مثله الأعلى فى الموريسكيين الذين آثروا البقاء فى وطنهم الأندلس وغيروا دينهم ـ مثل عمه إبراهيم الاسماعيلى المتنصر ـ كى لايذهبوا فى التيه وتسقط منهم سرايا سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد .

ولست أملك فى نهاية هذه القراءة يقينا تاما بأن هذا هو التأويل الملائم لخرافية إميل حبيبى الغنية ، فلعل المقبض السحرى على شكل مفتاح الحياة يوحى لقراء آخرين بدلالات مغايرة .

الأسلوب السينمائى

- وردية ليل ..لإبراهيم أصلان

- ذات.. لصنع الله إبــراهيم

وردية ليل..لإبراهيم أصلان

القلم السينمائى :

السينما أحدث الفنون السبعة ، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين . وأفادت من تقنياتها الجمالية فى تكوين أدواتها الخاصة التى طوعتها العلوم الحديثة ، فرصيدها الفنى والجمالى على جدته أشد رهافة وتركيبا وعمقا فى الزمن مما يبدو للوهلة الأولى . وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية ؛ سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت ، فإن مؤلف السينما ـ وهو المخرج ـ يستخدم عناصر من مستوى مادى ومعنوى وبشرى فى تشكيله لنصه . فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها . وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل فى مسوداته مثل الشاعر الذى يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها اكثر انسجاما. فمفردات الفيلم ـ وهى اللقطات ـ تزخر فى تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لاتتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها ؛ فهى إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات التى تسمى طبيعية أو فنية .

الشعر مثلا لغة ثانوية لأنه يستخدم فحسب اللغة الطبيعية ويبنى رسالته فوق رسالتها . أما السينما فهى لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنسانى عبرها،

فهى نتيجة لذلك متعددة الأبعاد، ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم ؛ فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا ، إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التى تعود لتثرى الفنون القديمة ، وكم من أم تتعلم من ابنتها . وهكذا الرواية فى موقفها من فن السينما .

فالفيلم يختلف عن الرواية ـ مع اعتماده على السيناريو ـ من جوانب كثيرة من أهمها أن الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات ؛ أما السينما فمفرداتها كما ذكرنا متنوعة ، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جماليا. وإذا كنا فى الرواية لانستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين فى الآن ذاته ، فإن بوسعنا فى السينما ـ وهى تعتمد على التزامن ـ أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير فى نفس الوقت . غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها فى الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلى . فالسينما محدودة بدورها فى قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر مما يكاد يستعصى على الترجمة الكاملة فى حركة الوجه ونبرة الصوت .

لقد جابت اللغة عبر العصور موغلة ظلمات النفس البشرية وترجمت دقائقها واختزنت مشاعرها وأسهمت بالتوارث فى صنعها . وماتزال الكاميرا تنزلق ـ مثل الفتاة الطائشة ـ على سطح جليد هذا العالم . قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعاته وحركاته ، لكنها حتى الآن لاتستطيع أن تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة . ويكفى أن نتذكر مثلا أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفى ، وهى أشكال لايمكن ترجمتها بالصورة ؛ فبوسعى أن أقول فى عبارة موجزة : أنا لم أخرج تلك الليلة ولم أقابل أصدقائى ، ولم أتناول عشاء فى مطعم صاخب ، ولم أر وجه حبيبتى ، بل عكفت على القراءة فى

الحجرة «فلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغفلة تقريبا بمجموعة الحالات المنفية الأخرى حيث لايمكن تقديمها إلا بحيل إيمائية عسيرة .

فالقلم السينمائى إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة ، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير .

سيناريو القص :

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب . وسنختار منهم أكثرهم تمثيلا لهذا الاتجاه . وربما كان النجاح الذى أحرزه فيلم «الكيت الكات» المأخوذ عن قصة «مالك الحزين»مبرراً كى نبدأ بمقاربة أحدث روايات «إبراهيم أصلان» ؛ فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة فى سرده ، ويوظفها باقتدار ووعى . يكتب مقاطع تصويرية، تتوزع على لقطات تتراوح فى القرب والبعد بانتظام . وتتميز بحركية سلسلة تلقائية ، دون انتقال مفاجىء أو متعثر . يمسح الأشخاص والأماكن من خارج . ويعزف عن أى ملمح توصيفى لايستمد مادته من الأشكال والألوان . يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ، ولايفضى ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه .

يقول فى المشهد الاول من آخر رواياته «وردية ليل» :

غادر العربة عند دار القضاء العالى . وعبر ٢٦ يوليو أى الاتجاهين . ومشى فى الجانب الآخر، كان الوقت ليلا . واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذى ازدحم برواد التاسعة .

ليس عبثا أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة ، فهى سينما «ريفولى» ، ولاحاجة به إلى تسميتها لأنه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة حيث جعل منها «البلاتوه» الذى يعمل فوقه . وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبنى المشهد بدقة منذ مغادرة الرجل للعربة عند مبنى دار القضار العالى بأعمدته الرومانية العالية ومدخله المهيب المألوف فى الأفلام المصرية . ثم عبوره لشارع ٢٦ يوليو ـ ذى الاتجاهين ـ لأن على الممثل أن يدير وجهه فى كلا الاتجاهين عند العبور ، فهو تفصيل غير مجاف ، إذ يمكن أن يترجم فى حركة . ويمشى الرجل فى الاتجاه الآخر على الرصيف المقابل مبتعدا عن الكاميرا التى تعطى ظهرها لميدان الإسعاف ، متوجها إلى مدخل سينما ريفولى .

لكن الفقرة لاتغفل عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن . فالوقت ليل ، وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط فى المدخل على رواد الساعة التاسعة المتزاحمين . لانتصور تحديدا أدق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور فى هذه اللقطة وعندئذ تقترب الكاميرا من الهدف الثانى لالتقاط منظور أول قريب : «كانت عيناها تبسمان من أجله حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح . والعامل الذى ينحنى بسترته القصيرة البيضاء . يسوى كتلة اللحم ويديرها أمام النار . وشم رائحة الشواء وهو يقول :

تركزت العدسة فى هذه اللقطة القريبة على العين الباسمة من أجل الرجل وهو يقترب فى اتجاه المشرب المفتوح ، لابد أن يقع جزء من المنظور فى مجال التصوير ، تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحنى بسترته البيضاء وهو يمارس عمله . تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير . وتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدى وظائفها فى الحضور . فإذا كنا نرى الآن ، وسنسمع

فورا ، فإن بوسعنا أيضا أن نشم ، ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازيا رمزيا بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذى أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل . ولايلبث الصوت أن يدخل المشهد فى حوار بالغ الاقتصاد والدقة والتكثيف فى تصوير هذا النوع من «غزل الصيد» السريع :

«أهلاً» قال : أهلاً . «على فين» .. «انت اللى على فين؟» قال أبدا »

واللافت فى هذا المقطع أنه يكاد يكون تسجيلا صوتيا من ضجة الشارع القاهرى . تتركز حيويته فى تفاهته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود .

ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور أقرب : «وحدّق فى عينيها الكبيرتين وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة . وسمع الصوت الذى أحدثه العامل بحافة السكين وهو يلملم فتات اللحم فى جانب الصينية المعدنية المستديرة » فالكاميرا لاتلتقط عمود «الشاورما» إذ يقع خارج منطقة الرؤية المكبرة لكن الذى يسجل منه هو صوت ارتطام السكين بالمعدن . ولاتستمر لحظة التحديق فى العينين طويلاً . فالاتصال قد حدث والصيد قد بدأ .

والكلمات القليلة السابقة تؤكد أنه حيث لاتوجد وجهة محددة لكل منهما فبوسعهما إذن توحيد اتجاههما . كل يعرف مايريد الآخر ويوافق عليه . ببساطة الشارع وحكم الاحتراف .

وتكتمل الفقرة بما تسجله الكلمات من شكل ولون ـ من منظور متوسط هذه المرة ـ حيث يقول «تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجى المفتوح . كانت تسبقه قليلا وترتدى فستانا من التيل . وتثبت فى جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء .

ومع أن نقطة الرصد تظل من الخارج ، فهذا هو شرط الأسلوب السينمائى ، إلا أنها يمكن أن تتوافق مع عين الرجل وهى ترى الفتاة تسبقه قليلا ، مما يسمح له بأن يلاحظ رداءها التيلى ، وشعرها الجعد وخرزتها السوقية . وكلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذى يمضى طبقا لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائى باده . فإذا ضم إلى ذلك مايفضى إليه من بقية عناصر الحوار ، وترك الرجل للفتاة مع نسخة من صحيفة اليوم التالى ، فهو ذاهب للعمل ولم يقصد الصيد ، ترسب فى وعينا وعروقنا إحساس غامر بهذا الشارع المصرى العابث . وبدأنا فى استجلاء بقية الخرزات الملونة فى تميمة الحياة ، حتى نعود لاستحضار هذه الصورة فى نهاية الأمر.

سلطـة المكـان :

إذا تذكرنا التقسيم الجمالى للفنون إلى زمانية مثل الموسيقى وفنون اللغة ومكانية مثل النحت والرسم والعمارة أدركنا أن السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان ؛ فهو يعتمد على الفضاء البصرى وتحريك المشاهد فوق سطح منظور .

وإذا كان الزمان والمكان ـ كما يقول الفلاسفة ـ وجهين لعملة واحدة ، فإن الوجه الذي يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن . فلاسبيل لتمثيل مرور الزمن فى الفيلم مثلا سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغير المرئيات بطريقة بصرية . فالرواية تعبر باللغة ـ وهى زمانية منطوقة أصلا والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلى لها ـ وتؤدى للشعور بمرور الزمن . أما السينما فهى ترسم مفارقة «المكياج» فى تغيير الشعر من السواد إلى البياض ، وتغضن الملامح وتهدلها ، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة ، كى تشير إلى مرور

الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية . فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان . إذا تحرك المكان ونطق ، وتحاور مع الأمكنة الأخرى من داخل وخارج ، من منزل وطبيعة ، من قبر وحديقه ، من حجرة إلى بحر وسماء، عندئذ يسفر عن تجلياته الناعمة والخشنة ، الثرية بالألوان والعطور ، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع . ويصبح بوسعه أن يزهر جمالياته . وإذا كان الفلاسفة يقولون أيضا إن المكان لامعنى له ، فإننا نرى بالفعل أن هذا المظهر الزمنى للحركة هو الذى ينتج المعنى .

ولنأخذ مثلا بسيطا . عندما نشاهد لوحة لرجل يغلق النافذة ، لايمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل ، فإذا كنا قد لاحظنا فى صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لايلبث أن يكتسب دلالته من تتابعه مع الصور السابقة . إن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذى دعاه لذلك . فتتابع المشاهد ـ وهو عنصر زمنى ـ هو الذى يضفى عليها معانى السببية ، وهكذا فإن المكان يكاد يخلو من المعنى مالم يقترن بالزمان .

والحد الأدنى للزمان أن يجمع المكان بين مشهدين ، حتى فى لوحة واحدة. مثل رجل يطعن آخر بالسكين بينما هناك أمرأة شبه عارية قابعة مذعورة فى ركن اللوحة . إن حوار الأمكنة هو تزامنها وهو مبعث دلالتها . لكن تظل مشكلة المعنى ومحدوديته فى الفنون المكانية بارزة ، لأن النص الفنى عموما يطمح كما يقول السيميولوجيون إلى أن يقدم فى مساحة محدودة، لها بداية ونهاية ، شيئا غير محدود ؛ هو الواقع الخارجى . والنص السينمائى ـ بطبيعته الأيقونية الواضحة ـ بالغ الصرامة فى محدوديته قياسا على الموسيقى أو اللغة الطبيعية مثلا . وأقرب شاهد على ذلك أن تعدد الدلالة فى كل من

الموسيقى واللغة يقترن بالخاصية الرمزية لهما ويتجاوب مع إمكاناتهما . فإذا ترجما إلى فضاء سينمائى مكانى كانت هذه الترجمة بالضرورة اختيارامن بين قراءات تخييليه متعددة ، وعندئذ تنحصر مسافة المعنى فى نطاق أضيق. لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى ، ينصان عليه ، يوحدانه . ويكفى أن نتذكر نقل الأساطير إلى السينما ومايترتب عليه من إصابتها بالهزال والفقر لندرك أن التجسيد ـ على لذاته الجمالية ـ يحرم الروح من آفاق التجديد ، والقلب من نبض الإيحاء ، والذهن من تعدد الدلالات المحتملة .

وقد كان رواد الأسلوب السينمائى فى الرواية على وعى تام بهذه الخواص الجمالية «فروب جرييه » يقول : الحقيقة أن العالم ليس ذا معنى ، وليس عبثا . إنه ببساطة «موجود» . وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شىء يتميز به .. إن مئات الروايات التى مثلت للسينما تتيح لنا فرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المثيرة للفضول ، فالسينما ـ وهى أيضا وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسى ـ لاتهدف فى معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور .

إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارىء المعنى الذى تعلق جمل الكتاب عليه للقارىء ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية .. ينبغى أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات . ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا . وليستمر هذا الحضور بعد ذلك فى احتلال الصدارة .. إن الصفة البصرية الوصفية التى تكتفى بقياس كل شىء ووضعه فى مكانه وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائى جديد» هذا الفن ليس سوى الأسلوب السينمائى للسرد .

شريط الزمان:

يتميز هذا الأسلوب بالدقة فى ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال وأمكنة متتابعة. يختار الأدوات والمناظر التى تعبق برائحة التاريخ. وإذا استخدم فعل الماضى فلكى يشير إلى المسافة التى تفصله عن الحاضر. ورواية «وردية ليل» تتوزع بين هذين القطبين. تقدم ماضيا فى فصولها الأولى بصيغة الحضور، يحدث أمامنا ولايروى. ثم تقفز على هوة زمنية لتقدم فى الفصول الأخيرة حاضرا آخر جاء بعده، فتقيم من مفارقة الكتلتين منظورها ورؤيتها للحياة والأحياء. فبنيتها الكبرى تحقق هذا النموذج السينمائى فى السرد، مثلما تحققه مشاهدها التفصيلية.

ولنتوقف عند الفصل الرابع لندقق فى استطلاع كيفية أدائها لفكرة مرور الزمن بطريقة بصرية. فالراوى ـ فى مرحلته الأولى ـ موزع البرقيات الشاب الذى مازال تحت التدريب، وسيحل محل «عم جرجس» الذى ينتقل بدوره ليصبح رئيسا لمكتب التوزيع بدلا من «عم بيومى» المحال للتقاعد. لكن ذلك يترجم إلى تنقل فى الأمكنة. فدرج المكتب سينتقل من عهدته إلى مسئولية رئيس المجموعة الجديد. وصاحبه ـ حتى الآن ـ يفتحه ويفحص محتوياته. يلتقط منها صورة «لأيام زمان» ويدعو زميله للاطلاع عليها وتبين الملامح والوجوه. عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وَهَرِمَ بعضهم الآخر. الصورة تقابل الأصل فتبرز فى المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضى. يخرج أيضا ورقة مطوية ويقول «شوف برقيات التهانى بتاعة زمان».

كانت نموذجا قديما ومصغرا، فى أعلاها صورة لولد وبنت يحملان باقة

من الورود الملونة . وكانت عبارات التهنئة واسم ماركونى ـ الشركة التى كانت تتبعها مصلحة التلغراف حينئذ ـ مطبوعة كلها بالانجليزية » يجسد هذا النموذج بدوره المسافة الزمنية على سطح مكانى رقيق . كما أن الأشياء ليست وحدها فى حمل بيان الزمان ، فالأشخاص أيضا بعاداتهم وتصرفاتهم ومشاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ . فهذان العجوزان ـ رئيسا الراوى ـ يعرفان سكان منطقة التوزيع فردا فردا وتاريخهم وماضيهم . والبرقية التى وردت ليلة عيد الميلاد لتهنئة السيدة «ميرا بودوفيتش» التى تقطن فى ٣ شارع زكى تجعل «عم بيومى» يتذكر مسكنها وشكلها الجميل ، وزوجها اليوغسلافى الذى مات عنها ، ويصر رئيس التوزيع على القيام بنفسه لتسليم البرقية بصحبة الشاب المتدرب .

إنه لاينسى أن زوجها قد اعتاد طيلة عمره أن ينفحه« نصف فرانك فضة» كلما سلم له برقية . ويبدو أن طلعة السيدة الفاتنة وجمالها الذى لم يغرب فى عينيه بعد ، فهو آفل مثله ، كانت حوافز أشد إثارة لانتباهه . وعندما يصل للمسكن وتفتح له السيدة :

«رأيت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة ، ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئا لسيدة شابة وجميلة . وفى الركن البعيد ، كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب الأبنوس اللامع يعلوه بوق كبير » .

هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها فى حمل رسالة الزمن والتعبير البصرى عن مروره ، فهى ليست مناظر صامتة ، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائى المعتمد على السطح فى التجسيد وعلى المكان فى تقديم الزمان .

وعندما يتذكر الموزع العجوز هذا التاريخ فيخبر رفيقه الشاب ـ فالذاكرة لاتعمل من الداخل ، بل لابد لها فى السرد من ترجمة صوتية ـ يخبره أن عبد الناصر كان يحبس «الخواجة» زوجها كلما جاء «تيتو» إلى مصر ، ولايتركه إلا عندما تنتهى الزيارة ، وأن «ميرا» كانت تأتى إلى المعتقل وهى تحمل الطعام والسجائر ، فإن صوت هذا الماضى ، الشخصى والعام لايلبث أن يكون جديلة ، رقيقة تختلط بصوت «قطعة معدنية يرتفع رنينها النحيل الصافى فى صمت الليل بينما هى تقع من درجة إلى أخرى حتى تخرج إلى نور الطريق» . كانت قد سقطت من يده بعد أن طوتها السيدة فى إيصال التسليم ، مثلما كانت عادة زوجها . ويتابعها الراوى وهى تجرى وترف قليلا حتى تستقر .

فى هذه اللقطة نجد أن دورة القطعة المعدنية تصبح معادلا بسيطا وصائتا لدورة الزمن . ونجد أن الرواية عندما تعمد إلى هذه التقنية ذات الصبغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبى لتغدو فى رشاقة ممثلات «هوليود» وهى تقدم أشد الأحداث إثارة للشجن بكلمات قليلة ، ودالة ، وبالغة القوة والتأثير .

حركية المنظور :

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى ؛ ويتذكر بعض منظرى جماليات السينما أن الفيلم اليابانى «امرأة على الرمال» مثلا يبدأ بمشهد هائل لعدد كبير من الحجارة المتحركة المتطايرة ، ثم لاتلبث الكاميرا أن تبتعد ، وتبين أن المشهد كان تصويرا شديد القرب لزوبعة رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة . فالسينما تقدم أحيانا آلاف البشر فى منظر واحد ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل .

ومن الطريف ملاحظة أن الرسم لم يستثمر كثيرا هذه الخاصية التشكيلية، لأن اختلاف أحجام اللوحات وتقاليد المنظور حدَّت من هذه الإمكانية . بينما نجد الرواية هى الفن الذى يكاد يضارع السينما فى ذلك ، عندما تستغرق فى تصوير حدث بسيط ثم فى لحظة سريعة من جانب ، وتوجز أحداثا أخرى طويلة فى كلمات مكثفة من جانب آخر . لكن تظل خاصية السينما الأساسية هى التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد . فإذا عمدت الرواية إلى الإستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائى . وإذا تباطأت فى هذا التبادل وقلت فيها انتقالات القرب والبعد ـ كماهو الحال فى الأساليب الأخرى ـ فإنها حينئذ لاتستخدم التقنية السينمائية .

ومن اليسير أن نختبر وجود هذه الخاصية على مستوى البنية الكلية للنص الروائى ، إذ أن تفاوت إيقاع المشاهد أو تجانسها هو الذى يتحول بالسرعة إلى مصدر جديد للمعلومات ويطيل مدة استقبالنا له مما يعد منبع التأثير الجمالى للنص . وهذا التفاوت موجود دائما فى الرواية . لكن توظيفه وانتظامه وسرعته هو الذى يضفى الحركية على نسق النص . فكلما دارت الكاميرا وتغير مكان الرصد من الأمام إلى الخلف ومن القرب بتضخيمه والبعد بتصغيره نطقت اللقطات بلغتها التعبيرية الخاصة . وإذا عادت الرواية مرة أخرى للإفادة من هذه التقنية تأكد لنا مايقوله النقاد التشكيليون من أن «جميع الصور تدين لصور أخرى أكثر مما تدين للطبيعة» فالصور الأخرى هى التى تعلمنا أساليب التصوير وليس الواقع المرئى الذى يبدو أنها أخذت منه .

ويترتب على ذلك شىء هام بالنسبة لتقنية الراوى فى منظور الأسلوب

السينمائى للسرد ، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة . أما السرد البصرى فإن الراوى فيه هو الكاميرا المتحركة، ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمى للمرئى فيها . ومع أن السينما عرفت وتعرف دائما البطل المركزى الذى يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين ، إلا أنها لاتستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة الضوء المرئى ، ومن ثم يصبح وجودهم موازيا لوجود البطل المركزى . فالسينما لاتعرف الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعى منفرد كما عرفت الرواية . وهى لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلى على أقل تقدير ، فهى تعدد المنظور تبعاً لتعدد المرئى بالضرورة .

وبنية «وردية ليل » تخضع بدقة لهذا المفهوم السينمائى . فهى تعرض مجموعة من الشخوص فى دائرة عمل يحددها العنوان . ومع أنها تبدأ من منظور قطب واحد مرئى هو «سليمان» فى علاقاته برفيقه الشاب ورئيسيه العجوزين . إلا أنها سرعان ما تنتقل فى الفقرة رقم ٦ إلى هذا الرفيق ورئيسه لمتابعتهما بنفس اللمسات الحانية والكشف الوضىء عن عوالمهما البسيطة المتسقة ، يشيرون إلى «سليمان» وهم يمارسون عملهم فى تصنيف البرقيات وتجهيزها للتوزيع ، لكنهم هنا حاضرون بنفس القوة ؛ لايتم تمثلهم فحسب عبر منظور آخر كما يحدث فى الرواية غير السينمائية .

إن هذا الأسلوب يحقق درجة أعلى من توازن الإيقاع بين الشخوص وتعادل الأدوار قياساً على الأساليب الأخرى ، خاصة الأسلوب الغنائى الذى يميل إلى نفس الأخرين وتهميشهم . ويترتب على تعدد المرئى هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية ، كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن

تبئير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى ، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها فى ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخوص وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفنى .

علاقات الألفة :

«وردية ليل» رواية قصيرة ، عنقودية ، تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة التى يصل تعدادها إلى ١٥ حبة ، تتفاوت قليلاً فى حجمها . ليست فيها وحدة حدث كلى ، ولا وقائع متكاملة ؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة فى حياة حفنة من الرجال على مرحلتين . منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان بؤرة السرد ويقومان بعمل جماعى ، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل فى وسط القاهرة . ثم تشتتهما الأيام لتعود فتجمعهما بصدفة شجية .

والرواية تتخذ أسلوب الرصد الخارجى المركز ، وتعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق غير ما يتم بعملية التركيب . لكن ثمة تيار خفى يسرى بين هذه الحبات ويجمع عقدها متجاوزاً مجرد تجاوز الأشخاص . ربما كان هذا التيار ينعكس أساساً فى العنوان « وردية ليل » بكلمتيه معاً . فالوردية تشير إلى شخوص تتناوب العمل ، تنتمى إلى جذع واحد تتفرع منه ، تورق به وتثمر فيه . يسرى إليها نسغ الحياة مما يعتمل فى عروقه من ماء . كلها تنبت على سطحه مثل أوراق الورد ، تربطها فحسب علاقة الأصل العنقودى المشترك . وهى وردية ليلية ، تدور فى إطار زمنى يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية . هذه الحميمية هى جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية ، فهى التى تمثل طبيعة علاقة الأشخاص ببعضهم، وعلاقتهم بالأشياء فى مستوياتها العديدة .

من منا مثلاً لا يدرك ألفة الإنسان المصرى مع «كوب الشاى » وإدمانه الخمرى المحبب له . لكن قليلاً من الروايات ـ منذ أرخص ليالى ليوسف إدريس ـ تصور دون خطابة هذه العلاقة . لا نكاد نطالع ورقة من هذه الوردية دون أن يطل منها «كوب شاى» يعد أو يرتشف . ويخصص فصل كامل لشرح طريقة الإمساك به ومواجهة سخونته بتفاصيل الحركة البطيئة عندما يذهب « سليمان » لاستحضاره ويفتح الباب وهو يمسك به بكلتا يديه .

وإذا كانت السينما عادة تعمد إلى تشىء الأشخاص وتشخيص الأشياء فإن «وردية ليل» تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين . حيث تعكس بشاعرية العدسة وتلقائية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق ، دون مبالغة . فهذا سليمان يذهب فى يوم إجازته بعد مداعبته لابنه إلى رفيقه محمود . ويمر على سوق «الكانتو» أو الأشياء القديمة فيصطحب معه ـ كعادته دائماً ـ شيئاً قديما يصلحه ويقومان ببث الروح فيه .

هذ هو لب الرواية . تفجير طاقة الحنو فى العلاقة بين الشخوص والأشياء . إشعال نور الحياة فى قلبها . ببساطة وألفه آسرة .

لكنه كى يراها فى أصفى أشكالها لابد أن يشهدها أيضاً وهى تتهتك . عندما يرقب مثلاً عبر نافذته الزجاجية ـ بعد أن يكون قد تقدم به العمر ـ فتاة شابة تريد أن تبعث ببرقية لرفيقها فى الخارج كى لاينتظرها ؛ لأنها تزوجت من الرجل العجوز ذى الجلباب الأبيض الذى دس فى يدها ورقة بعشرة جنيهات كى تدفع منها ثمن البرقية . وتفضى لنا العدسة بمكنون هذه الألفة التى تتمزق فى سطور حوارية عفوية ومقتصدة . عندما تطلب

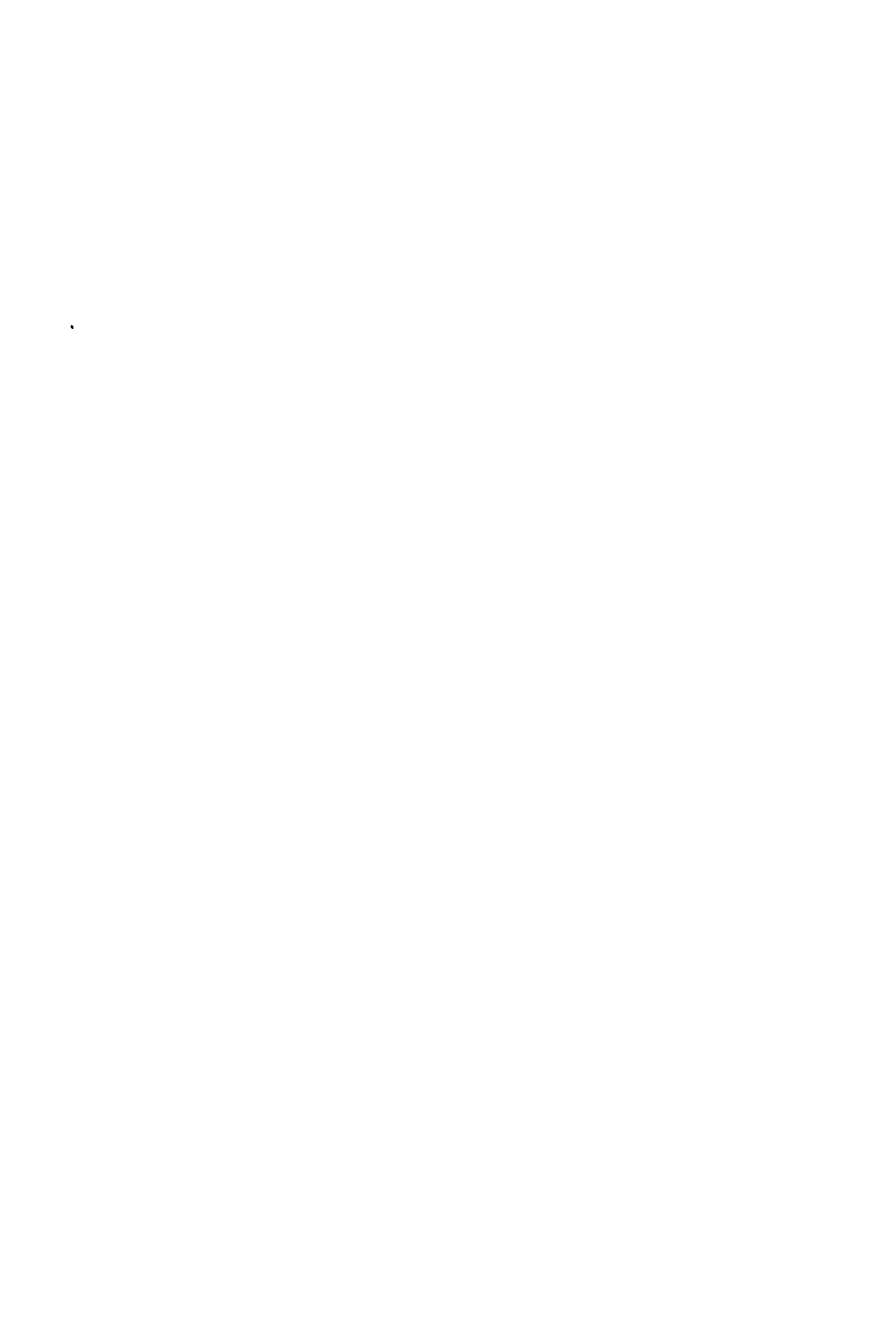
الفتاة من موظف المكتب « سليمان» أن يصوغ لها كلمات البرقية بلغة مكتوبة. وفى المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى ، وبين الفتاة والموظف الجالس خلف النافذة الزجاجية ، وبينها وبين من آثرته بالزواج من ناحية ، والذى ينتظرها من ناحية أخرى ، نشهد شريط الحياة فى المجتمع المصرى يمر أمامنا فى شريحة حميمية دالة .

وكما يعمد «المونتير» فى تركيبه للفيلم إلى إدخال لقطة تسجيلية فى نسيج أحداثه من الوقائع التاريخية المصورة بالأبيض والأسود فحسب ، يورد ابراهيم أصلان نصاً لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رمسيس فى منتصف السبعينات . بعثها المدعو «طلعت السيد جلاب » إلى «ليلى هاشم المصرية» فى جناح النساء بسجن مكة العمومى بالسعودية . وعلى من يريد أن يشهد كيفية تمزق علاقات الألفة الحميمة فى المجتمع المصرى فى عصر الانفتاح أن يقرأ هذا النص الذى كتب بطريقة توزيع شعر العامية الجديد . لن يفهم الحكاية ، إذ أن المرسل لا يرويها ، لكن الشذرات التى تتناثر منها ، وقطرات الود التى تنفجر كالدمع على سطحها تغنى عن أى تفصيل أو تعليق . مرة أخرى يتأكد أن الفن يعكس روح الحياة بمقدار ما يتجلى فيه من نبضها الحار العفوى عبر تقنيات مستحدثة وبسيطة فى الآن ذاته .

أما الحبة الأخيرة المدلاة من طرف هذا العنقود والتى تركز فيها «سكره المعقود » وعنوانها «رؤيا» فهى تتحدى الكاميرا وتتجاوز السينما ، وتصب فى كلمات شعرية مكثفة قطرات من الزمن المصرى . تغيب عند ملامسة السطر الأخير «لاتنتظرنى . تزوجت . هدى » ، لتستحضر عالم الأمس ، وتشعل ناراً تحت شجرة كبيرة تحتلها العصافير فتتطاير صور محمود والعم بيومى ،

والبنت ذات الخرزة الثقيلة الزرقاء ، ويمتد نصل فنى إلى لحم السماء .
وبالونات من عفار وربيع ، تعلو ، تملأ الأفق ، وتقترب .

ولست أعرف هل يمكن لطاقات الفن الخامس أن تترجم كمية الشعر المكثف فى هذه السطور عبر تركيب بصرى لا يقع فى العبثية ، أما الذى يؤكده هذا المشهد فهو قدرة الكلمات الفائقة على النفاذ عبر بشرة الحياة لتجسيد روحها الشفيف .



« ذات » ..لصنع الله ابراهيم

كان «جوته» يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجحة عندما يقول : «نظرة واحدة فى كتاب ، ونظرتان إلى الحياة» . على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التى تستقى من الكتب المنجزة ؛ ومادة الحياة التى تنتزع من التجربة المعاشة . لكن يبدو أن صنع الله ابراهيم يعدل فى روايته الأخيرة «ذات» تلك النسبة ليجعلها متساوية . فهو يتقن الرواية التسجيلية ؛ ويقيم عالمه المتخيل على جذاذات الواقع الخارجى من جانب ، كما يستمدها من قصاصات الصحف ، وعلى « حياة» أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر ؛ أى أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما .

لكن الحياة عنده معكوسة ؛ فهى تتجلى فى مرآة الصحافة ، وغالباً ما تكون مشوهة ومبتسرة . كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذى يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالية ، والأفعال المتراصة مثل قطع النرد لإنتاج المعنى المقصود . وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة ، يمكن أن نسميها «الكولاج» الذى يعتمد على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل فى تكوين جمالى جديد ، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها فى السياق الكلى الجديد .

و«ذات» هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية . والراوى يظهر تردده فى الولوج إلى عالمها فى البداية ، لكنه يحرص دائماً على الإمساك بها من منطقة محددة فى جسدها . فيستعرض إمكانية البدء معها «منذ اللحظة التى انزلقت فيها إلى العالم ، ملوثة بالدماء ، وتلقت ـ بعد قلبها رأساً على عقب ـ أول صفعة على إليتها ـ التى لم تكن تنبىء قط بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض » . أو البدء معها «عندما أمسكوا بها ، وفتحوا لها فخذيها عنوة ، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذى سبب إزعاجاً شديداً. للمصريين من قديم الزمان » ، أو البدء بالمدخل الطبيعى ليلة الصدمة الكبرى ، ليلة الدخلة ، التى تمنع ظروف النشر ـ كما يقول ـ من التعرض بالتفصيل لها ، بما يجعله يكتفى برصد العروسين وهما : «جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عاريين تماماً وهما يبكيان .. فالذى حدث أنه اكتشف أن البضاعة التى أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماماً . وأن آخر ، وربما آخرين ـ سبقوه للعبث بمحتوياتها ، أو على الأقل بغلافها .. أما هى فقد أقسمت بكل يمين ، أمام الملاية البيضاء من كل سوء أن أحداً غيره لم يمسها » .

المهم أن المؤلف يستعرض فى سطور قليلة ، وبعبارات موسومة حادة ، كل هذه اللحظات المصيرية ، ليضع بطلته فى وظيفة صورية بقسم الأرشيف فى إحدى الصحف الكبرى بمصر ، وكأن ذلك يعد تمهيداً من نوع ما لتبرير طريقته فى تصنيف «المادة الأولية » التى سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية ، إذ هى مادة مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينات

والثمانينات ؛ أى منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن .

لكن المؤلف حريص جداً فى انتقائه لهذه المادة ، فهو لا يختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى كما نشرت فى الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها . وكأنه يضع يده فى «مقلب زبالة» حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارىء حتى يبنى منها تصورا واضحاً عن حياة السكان وفضائحهم .

وهو بهذه المناسبة يختار أيضاً من مظاهر التطور فى مسيرة العمارة التى تسكن فيها «ذات» موقفاً رئيسياً يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهرى هو «تعليق صفائح القمامة» على الأبواب ، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضفيرتى السرد ، ولاعجب أن تكون الإشارة إلى «المرحاض» هى مفتتح الرواية وختامها فى الآن ذاته .

ورغم أن الصورة التى يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمى إلى ما كان يسمى فى النقد الأدبى بالمذهب الطبيعى الذى يتلذذ بعرض مظاهر القبح وجرح الحس وتعرية الواقع فى أشد مواضعه حساسية ، إلا أن التقنية التى يعتمد عليها هنا ليست «طبيعية» ، بل هى محدثة إلى حد كبير . إذ يتمثل إبداعه فى تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصى السوداى من جانب وتعزيزه غالباً باختيار مواد النفايات المرتبطة به من جانب آخر ، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لمزاج القارىء فى نهاية الأمر .

وقد أدت المباشرة التى تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستعين الناشر ـ ذو النزوع الأيديولوجى الحريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية ـ بعدد من المحامين الذين قدموا أول « تقرير نقدى » عن الرواية فى مطلعها حينما أثبتوا أنه « لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم ، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامى العام الذى أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم » .

غير أن هذا البيان القانونى ربما كان ضاراً بالرواية من الوجهة الفنية ، إذ يسوق القارىء بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفى للمادة الأولية ، دون أن يجتهد ـ كما ينبغى فى فعل القراءة الخلاق ـ لإدراك العلاقة الوشيجة بينها وبين نفسها ؛ أى لصنع المسافة الجمالية اللازمة التى تمسح بإدراك تركيبتها الجديدة ، عن طريق إنشاء السطح المتخيل الذى تركز عليه هذه الشظايا القديمة .

إن القارىء يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية ، أو على الأقل الكنائية ، للسرد الروائى وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هى بالفعل من «مزبلة التاريخ الحديث» وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها المتخيل الذي ينبغى أن يتجاوزها ويعلو على دلالتها الحرفية المباشرة . فهى مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التى تدخل فى التكوين التشكيلى لبساط فولكلورى جميل ، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها فى منظومة جديدة متقنة فنيا ، إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد ، وبقدر ماتتعالق المادة فيما بينها ؛ وتنجح فى تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية .

ويكفى أن نتذكر مبدأ أساسيا فى التشكيل الفنى أكدته السينما بعمليات

«المونتاج» حتى نتبين صحة مايؤكده اللغويون دائما من أن الوحدة المفردة لامعنى لها ، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق . فنقاد السينما يذكرون تجربة «كوليشوف» المشهورة ، التى تبين أن نفس المنظر الكبير لوجه الممثل «موسجوكين» غير المكترث ، يمكنه أن يعبر على التوالى عن الرغبة وعن الحب الأبوى وعن الألم ، طبقا لوضعه فى المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعش فى جنازة . وكذلك لاتعنى صورة قطيع من الغنم أكثر مما تعرضه ، بينما هى على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة وإيحاء عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج محطة المترو كما نرى فى فيلم الأزمنة الحديثة لشابلن .

وهذا يقتضى أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية فى رواية «ذات» أن نكف عن تأمل دلالتها الحرفية لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقلها كل الطاقة الرمزية الشعرية التى قد تحفل بها فى هذا الوضع الفنى الجديد . فإلى أى حد تسعفنا بنية الرواية فى هذا السبيل ؟

رؤية الشتات الخارجى :

يبدو للوهلة الأولى أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقى فى السرد لابد أن تعتمد على مايسمى بالرؤية من الخارج ، فى مقابل نوعين آخرين من الرؤية ، وهما الرؤية من الداخل . من باطن الشخصية أو الشخصيات ، والرؤية المتعالية المحيطة بكل شىء علما فى الداخل والخارج والماضى والمستقبل أيضا . وإذا كان هذان النوعان الأخيران يعتمدان أساسا على توظيف الذاكرة فإن الرؤية من الخارج ترتكز على توظيف الباصرة ، فهى محدودة بعين الكاميرا لاتتجاوزها بقدر الإمكان ، أو بقدر مايمكن التنازل

الطوعى عن إمكانات اللغة والتذكر ، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع ، بحيث يغلب الطابع التركيبى السياقى ، لاالتحليلى أو الإستبدالى ، على العمل الفنى .

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعى مثلا لاتستخدم بشكل مباشر فى الأسلوب السينمائى ؛ حيث تؤدى إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة . بل لابد من استظهار هذه العوالم و«تخريجها» لابد من ترجمة عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التى يعبر عنها عادة فى جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وقفزات متتالية وترميزات حلمية مكثفة ، بحثا عن مشاهد بصرية ، وكوادر حقلية ، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلى إلى ظاهر سينمائى .

وهذا النزوع الظاهراتى فى الأسلوب السينمائى يتسق مع اتجاه عام فى الفنون الطليعية المحدثة هو «تشيء» الإنسان وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا فى العصور السابقة من محاكاته وتمثيله فى الرسم الأكاديمى والرواية الرومانسية والواقعية .

وقد عزز الوعى العلمى الحديث بالكون والمجرات والأفلاك فى عصر الفضاء هذا التيار الذى فثأ غرور الإنسان بعالمه الداخلى وجرح ثقته فى مركزيته الوجودية ، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئيا فى محيط لانهائى تضمن رؤيتها من الخارج عدم تجاوزها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة . فالفن الذى يشيء الإنسان لايهجوه ولا يهدر قيمته كما قيل ، بقدر مايعيده إلى توازنه ويراه فى إطاره الملائم.

على أن هذه الرؤية الخارجية ليست صافية فى الأسلوب التوثيقى ، بل

تختلط بقدر محدود من الرؤية المحيطة بكل شيء علما ، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة ، وتقوم بتكديس المعلومات ، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف ، وهو مانراه فى هذه الرواية ؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد ، لايقتصر ذلك على الجزء الإخبارى التوثيقى بل يتجاوزه إلى الضفيرة السردية . فهو فى الفصل الواحد يلخص عددا هائلا من الأحداث ، يمكن أن يكفى فى ظروف القص العادية لشغل عدة روايات ، أى أن المادة التى يقدمها لاتحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود .

فالفصل الرابع مثلا يحكى أربع حكايات على الأقل تتعلق باتفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط ، ومسلسل التجديدات فى الشقق وعملياته العديدة ، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدى ذات من البتر ، ثم محاولات الأسر المطحونة للحصول على دخل إضافى بحيل مبتكرة ومحبطة . والنتيجة التى تترتب على ذلك هى ابتسار العالم وتكثيفه ، وتعميق الشعور لدى المتلقى بخارجية الرؤية فى هذا اللون من السرد التوثيقى ؛ إذ يتجاوز الأمر مجرد الإيهام بالواقع ليؤدى إلى الإنغماس الكابوسى فى غمار تشظياته العديدة.

وإذا كان الإيقاع الروائى يتمثل أساسا فى إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد ؛ بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التى تثيرها وتشبعها فإنه لاينبغى أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمنى ، بل لابد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعانى الناجمة عن تجاور الوحدات من جانب آخر . أى أن الإيقاع يؤدى عموما وظيفتين أساسيتين فى العمل الروائى هما :

ـ وظيفة جمالية ، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعى المتلقى والمثير للذة الاتساق لديه .

ـ وظيفة دلالية ، عندما يعتمد التركيب إلى إبراز معنى لايستخلص من الوحدات فى حد ذاتها ، وذلك عن طريق التوازى أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف ، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران . وذلك فى حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية .

ومعنى هذا أن الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة فى النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالى الخاص . من هنا فإن عملية التكديس التى تلاحظ فى هذه الرواية ، مضافا إليها نوعية الأحداث المكثفة من جانب ، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر ، كل هذا يؤدى إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس فى السينما من لذة التشويق والعنف الغريزى الشديد .

والدلالة التى تنجم عن توالى المشاهد ، وتتبع الحالات الشبقية ـ شبه المرضية ـ الموغلة فى استلابها وتشيؤها تتضمن هجاء شديدا للحياة ونقدا مريرا لمكوناتها ، بما لايفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل فى تغييرها على المستوى العام المتمثل فى شريط الأنباء ،أو الخاص الذى يدور حول الغريزة والحاجة المادية الساحقة ، مما يؤدى إلى استحالة الحياة . بتكيف واتساق ، فضلا عن حلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء بحيث تصب الرواية فى تيار متسارع حاد فى تدهوره وتفسخه ، مما يؤذن بانهيار الحياة ويبعد أى احتمال لانتصارها مادامت تمضى على هذا النسق المخيف .

فالأرضية العدمية السوداء هى السطح الذى يصب صنع الله ابراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريتها وتغريتها بلواصقه العديدة . وهى مواد بالغة التشظى والتشتيت ، مما يسهم فى انتاج هذه الرؤية السوادية . فمن المسلم به فى النقد الحديث أن الخطاب الروائى يندر أن يكون شفافا إلى الدرجة التى تنساب فيها الحكاية عبره بشكل برىء حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية . إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حبكته وتكويناته النحوية التى غالبا ماتعوق التمثيل الخيالى لأحداثه .

وهكذا فإننا نجدنا فى الرواية عادة حيال عالمين يتجسدان بالتوازى والتداخل : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة ، وعالم اللغة حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التى تفرض عليها نظاما خاصا . ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل؛ أن ينمحى لكى يبزغ الحدث ، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية .

غير أن التقنية التوثيقية التى يوظفها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين ، وتلصق إلى جوارهما عالماً ثالثاً يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائى ، عبر لغة لا تنتمى إلى الراوى ولا إلى الشخصيات وإنما هى جذاذات تمثل نصوصاً صغيرة يتم التصرف فى تسلسلها الزمنى والسببى كى تسفر عن دلالات مسبقة ، مما يقتضى اجتزاءها من سياقها وقطعها عن محيطها وقسرها على أداء هذه الدلات .

لكن المشكلة الرئيسية التى تمثلها هذه الجذاذات أنها بالرغم من انسجامها فى كثير من الأحيان فإنها تظل من وجهة النظر السردية نتفا مشتتة

من مئات الحكايات التى لم تتم ، يقوم المؤلف بإدخالها فى نسيج مقطعى جديد ومصطنع ، مما لايوحى بالثقة ولايضمن صدق التمثيل الموضوعى للواقع الخارجى . فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد فى أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلى مختلق لم يقل فى أى سياق سابق ، بما يجعل النبرات التى تحملها الكلمات معاكسة فى تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة .

فالقارىء ـ المصرى خاصة ـ تهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متتاليات النص التوثيقى ، بما يضعه فى قلب عالم ممزق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجى . عالم لم يتم فرزه ولا تمثله ولامراعاة الدقة فى مزج مقاديره ونسبها با لمصفاة الفنية التى تتوخى الأمانة والعدل ، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة ولحظات الفرح وبذور الأمل فى المستقبل ، فتراكمت عتامته وجهامته وأصبح تشذره مبعثاً للضجر واليأس والإحباط . وهذا بالضبط هو التأثير الجمالى والدلالى الناجم عن تقنية الكولاج والتغرية .

وتظل هناك مشكلتان فى هذا التصميم الفنى للرواية علينا أن نتأمل نتائجهما :

الأولى : صعوبة التكوين البصرى لمشاهد الإنتاج الصحفى لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها ، فتظل صوراً مجزأة لقصاصات متجاورة قد لا يتمكن القارىء من تكوين حركة تتابع منطقى أو سببى بينها ، فهو يبذل جهداً كى يخلق لها سياقاً تنتظم فيه وتتلاقى عنده ، لكن تقاطعاتها تتوقف على مدى قدرة المتلقى على الربط والتحليل والتفسير . وفى كل الحالات

فإنها بالرغم من توثيقيتها تعتمد على الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة ، فهى سينمائية بالمفهوم التسجيلى فحسب ، لا بالمفهوم التكوينى . ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبرى فى حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانية . غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر ؛ إذ يحتاج فى بنائه إلى متابعة حركة ظهور الأسماء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة . فالقارىء إذن يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعادن فى صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها .

ولنأخذ نموذجاً عشوائياً لهذا التشتت :

«شمس الفخامة تشرق من جديد

فى اتحاد ملاك قصر رشدى بالاسكندرية

الآن فى مصر !

الدكتور كاريير يقدم

أجهزة التكييف الحديثة

توضع على الأرض أو تعلق طبقاً للحلول الديكورية .

وزير الكهرباء : « الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار فى عام واحد بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة التكييف » .

جريدة لوموند الفرنسية « بلغ عدد السيارات الخاصة فى القاهرة وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦٠٠ ألف سيارة ، تزيد بمعدل أكثر من ١٠٠ ألف سيارة سنوياً » .

شركة الحديد والصلب المصرية (ق ع) تبلغ النيابة أنها تعاقدت مع

إيطالى يدعى ماكس على توريد حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه وعندما فحصت أوراقه تبين أنها مزورة .

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينا للطيران بحائط وعمود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من الاسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيفة أشجان عطية التى نجت من حادث طائرة مالطة . الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة الملاهى الملاصقة لسور مطار القاهرة .

فنحن حيال خمسة أخبار متوالية ، يتعلق الأول والثانى بنمط استهلاكى يتمثل فى مظاهر الترف البرجوازى المتزايدة والثالث يضم إليها اقتناء السيارات ، ولايتفق القراء جميعهم فى إدانتها ، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة ، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوى . وينتمى الخبر الرابع إلى مجال دلالى آخر هو تسيب المال العام فى القطاع العام وشيوع حالات النصب، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طيارة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادى خسائر الكوارث الطبيعية .

وهنا نأتى إلى المشكلة الثانية فى توظيف هذه التقنية ، وهى صعوبة الربط بين نوع الحدث الماثل فى أجزاء قصة «ذات» والمادة الصحفية التوثيقية فى الفصل الملاصق له . فالأخبار السابقة ترد فى مطلع الفصل الثانى عشر ، وقد دار الفصل الحادى عشر حول ابن ذات وتخلفه فى النطق ، أو «عزوفه عن تشغيل ماكينة البث» كما يحلو للراوى أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب ، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء فى الحافلات العامة ، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين ، إلى غير ذلك من عشرات الإشارات المكدسة فى الطريق بطريقة غير «سيميولوجية» ـ كما

يقول فى بداية هذا الفصل ـ وهذا يعنى أنه ليس ثمة رابط عضوى حميم بين فصول السرد والأخبار ، بل إن بوسعنا أن نتلاعب فى تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذرياً سياق النص أو دلالته الناجمة . وهذا أخطر مظاهر التشتت ، لأنه يطعن فى بنية النص الدرامية ، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التى يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلاً عما يسبقه ويليه من أبيات ، ومعنى هذا أن رواية «ذات» لاتقوى على خلق عملية التراتب العضوى بين الأجزاء المكونة لها ، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطاً ، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية فى السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب ، وإنما حتى فى صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها ، مما يجعل الرواية مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق . وامتلأت مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة ، دون أن تكون لحناً متعدد الإيقاع ، اللهم إلا النغم الجنائزى العام .

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول فى بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذاذات الصحفية ، مثلما فعل فى الفصل السادس الإخباري الذى ركز فيه على مشكلة الصرف الصحى فى البحر فى الاسكندرية وفضائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلاء الشوارع بالطفح مع تصريحات المسئولين بأن كل شىء على مايرام وأن نسبة التلوث قد قلت فى البحر ، وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانتقال البطلة ذات لزيارة صديقتها فى الاسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها فى زوجها ، بالرغم من ذلك فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة فى الفصل

السادس لم يتم توظيفها إلا بنسبة ضئيلة جداً فى السابع ، الأمر الذى يطرح بإلحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية وتماسكها لإنتاج تأثير جمالى محسوب .

انشطار الحقيقة والوثيقة :

يقول «واين بوث» فى كتابه الهام عن السرد : إن مؤلف الرواية ليس بوسعه أن يتفادى البلاغة ، فما هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التى يستخدمها . والواقع أن الخطاب الروائى إنما هو تنظيم عرفى لمادة تقدم باعتبارها حقيقة . ففى عالم المتخيل توقف رتبة الحقيقة التى تمنح للواقع الخارجى الذى يعيش فيه القارىء قبل أن يفتح الكتاب . وعندما يمارس هذا الفعل ـ فتح الكتاب ـ فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقالها لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته .

وقد بحثت مظاهر هذا التحول فى مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية ، غير أن ما يعنينا منها الآن إنما يتصل بما يسمى «العقد الروائى» فهذا العقد الماثل فى جميع أنواع الخطاب السردى يقضى بأن يقوم المتلقى بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس تمتعها بدرجة عالية من الحقيقة.

ويتطلب الدخول فى هذا العقد الروائى قبول بلاغته ، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم فى النص الروائى وتميزه عن الموقف الخارجى . بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعلى عن المؤلف الضمنى المقدم فى النص ، واختلاف القارىء الحقيقى عن القارىء الداخل فى عالم الرواية .

على أن أهم نتيجة تعنينا الآن تتمثل فى الاعتداد بالبيانات والمعلومات الواردة فى النص بقدر ما ينجح عن طريق هذا العقد فى موقعتها داخل بنيته السردية وفى نطاق معايشات شخصياتها وخبرتهم بما يتجلى فى عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلالها ، ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقة بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخييلى إلى زائدة غير حقيقية .

لكن كيف يمكن للكتابة التوثيقية أن تكون غير واقعية ؟ هذه هى المسألة الفنية التى نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصحفية فى هذه الرواية الإشكالية . فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصى يخضع لقانون العقد الروائى مسيرة حياة« ذات » الزوجية والعملية مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها ، ورفاق المسكن وأحداثهم معها ، ويقترب بشكل خاص من معاناتها فى التحول التدريجى إلى الحجاب حتى تظفر بقبول «آلات البث » كما يسمى زميلاتها ومتابعة الذبابات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وابنها ولى العهد .

لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبة لها فى فصول متناوبة ومستقلة تمضى فى اتجاه آخر ؛ إذ يعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة فى مصر لتروى وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادى والإنسانى للحياة المصرية ، مديرة ظهرها للوحدات الأولى ؛ إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة ـ سوى الإشارة للمناخ الإعلامى العام ـ بين المستويين .

وكان بوسعه أن يستغل عمل ذات فى الأرشيف ليوحد المنظور بين المجموعتين ، لكنه آثر أن يغلق كل مجموعة على مضمونها ، ويكتفى

بالتشاكل الدلالى القائم بينها . وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية منشطرة بين منظورين ، أحدهما هو المؤلف الضمنى المعتاد فى السرد القصصى ، والثانى مؤلف آخر يخرج على قانون «العقد الروائى » لأنه يتكىء بصفة جوهرية على القيمة التوثيقية للمادة الصحفية ، وهى قيمة أقل ما يقال فيها إنها مشكوك فى اشتمالها على كل الحقيقة ، وبالتالى فهى كاذبة توثيقياً ، ومنفصلة عن معايشة الشخصيات فى الآن ذاته .

إن القارىء لا يستطيع اكتشاف شخصية من يحدثه فى هذه الفصول ، إنه مؤلف ضمنى آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاته دون خضوع لمعاهداته الإبداعية . ولأن نتف الأخبار التى يرصها هذا المؤلف الثانى لاتتم إعادة تمثلها فى سياق القص ولا تضفيرها مع تجربة الشخصيات التى يخلقها المؤلف الأول فإنها تقع خارج العمل الفنى ، وتظل مادة غفلا تم اختيارها بتعسف و إلقاؤها فى طريق القارىء يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية ، فيتخطاها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامى فى الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفاً بابتعاده عن عملية التمثل التخيلى التى تتوقف عندها ، أى أنها فى نهاية الأمر تنقص من تسجيلية القص عندما تعوق تنفيذ عقده ، لتحل مكانها نوعاً آخر من التسجيل الصحفى المطعون فى كمال مصداقيته .

لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة ، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد ، تحقق فى السرد طابعاً أيقونيا يصور بشكله الفنى المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انفصام الشخصية المصرية وغلبة «الشوشرة» والضجيج المتضاد على الحياة التى تكتنفها . فتقنية التشتت والتجزىء والانشطار بما

تعبر عنه من « لا إنسانية » تعكس جمالياً هذا الضجيج العبثى للحياة التى لا تنتظم فى مسيرة تنمية ، ولا تتماسك وحداتها فى كل متناغم ، فكأن الشكل الفنى المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للمدلول الروائى العام.

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشاكلة لحياة «ذات» والمتقاطعة معها يحرم الرواية من طابع المفارقة المولد للتوتر الدرامى . فمن المعروف فى الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث فى إطاره الطبيعى لايتسم بالبروز ولاينتج التوتر اللازم النابع من مخالفة الإطار . فكلمات الحب ومطارحات العشق فى حديقة مفروشة بالورود لاتلفت انتباهنا ولاتثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان ، كما أن لمسة الحنان فى أعنف المواقف هى التى تحرك حساسية المتلقى وتجسد تأثره ، إذ أن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدى إلى التشبع وفقدان الفعالية .

واللافت فى هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصرى فى العقدين الأخيرين وماتعرض له من اختراقات وانتهاكات ، مبذولة أمام القارىء بشكل منفصم عن مصير الشخصيات والأحداث ، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف . وربما كان اسم البطلة نفسه «ذات» يوحى برغبة المؤلف المزدوجة فى التغريب والإشارة لجوهر الشخصية المصرية فى الآن ذاته ؛ وهى مناورة رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر و«ذات» تجعلنا نحذر من الانسياق فيها ؛ إذ لو صحت كل المؤشرات التى يحشدها صنع الله ابراهيم فى هذه الرواية لكان هذا الوطن فى طريقه الحتمى للدمار الحقيقى ، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل

لكننا لاننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيرى المجسد ، والخالى فى نفس الوقت من روح الفكاهة لايقوى على صبغنا بطابعه العدمى الشديد .

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية المدرجة ضمن المادة الصحفية ، فقد عمدت الرواية ـ خاصة فى الفصول الأخيرة ـ إلى تحرى التكامل الموضوعى فيما توررده من جذاذات ، كما نرى فى قصة الأمن المركزى، وقصة الابتزاز الدينى لشركات توظيف الأموال ، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية فى اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت ، وإن كانت لاتزال محتفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية . ولأنها وقائع لم تجف بعد فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جرأة حقيقية .

وصنع الله ابراهيم لا تنقصه الجسارة فى مواجهة الظواهر الحساسة ، لكن السؤال النقدى الذى نطرحه فى هذا الصدد يتبلور فى النقطة التالية : ماذا يضيفه التوثيق الصحفى للإبداع الفنى من دلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل تنجح تقنية الكولاج فى إضفاء معان جديدة على الأحداث التى استهلكت فى الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة ؟ ولنتوقف عند مشكلة الابتزاز الدينى الذى مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصرى عبر شركات توظيف الأموال .

إن هذه الموجة قد انكسرت فى الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة فى ضمير الناس ، لكن الذى لايزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعى بتماسك الظواهر الاجتماعية فى بنية

واحدة ؛ إذ أن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ويمارسها بكل إمكاناته ، وكشف جذور هذا الوعى يتم عن طريق الفن المهضوم المتمثل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار فى بعض المواد المتخلفة على سطح المجتمع .

إن تعرية الخطاب الدينى الأجوف المتواطىء مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم وبؤسهم الروحى ، ولايمكن للمؤلف بتعرية بعض هذه العناصر المتقطعة من سياقها أن يتولى فنياً تأسيس موقف جديد لدى قرائه ، فإمكانيات التبرير والتأويل لاتنفد على المستوى الجدلى ، والفن بطبيعته لاينفذ إلى الوعى عن طريق الذهن فحسب ، وإنما عبر التمثيل المتكافىء لمزاج الحياة فى نسبها المقنعة .

لكن تظل هذه الرواية بالرغم من كل الملاحظات النقدية نموذجاً متقناً لأسلوب من السرد ، ليس جديداً تماماً فى الآداب العالمية ، وهو السرد التوثيقى الذى يعتمد على الرؤية الخارجية ، وما تحدثه من تطوير جسور، فى هذا الأسلوب يتمثل فى فرز المواد التسجيلية المباشرة كى تمضى متوازية مع المتخيل الروائى ومتناوبة معه . بحيث تتركز الشهادة فى باب، والقصة فى الباب الذى يليه إنما هى حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد فى تناول القضايا الدقيقة الحساسة .

لكن نفس هذه البنية تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذى ينقده وليس فى قلبه ، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يغوص فى أحشائه ، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك .

فهرس المواد

■ **دار سعاد الصباح**

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية مسجلة بدولة الكويت وجمهورية مصر العربية وتهدف إلى نشر ما هو جدير بالنشر من روائع التراث العربي والثقافة العربية المعاصرة والتجارب الابداعية للشباب العربي من المحيط إلى الخليج وكذا ترجمة ونشر روائع الثقافات الأخرى حتى تكون في متناول أبناء الأمة فهذه الدار هي حلقة وصل بين التراث والمعاصرةوبين كبار المبدعين وشبابهم وهي نافذة للعرب على العالم ونافذة للعالم على الأمة العربية وتلتزم الدار فيما تنشره بمعايير تضعها هيئة مستقلة من كبار المفكرين العرب في مجالات الابداع المختلفة .

عربية للطباعة والنشر
١٠٠٧ شارع السلام ـ أرض اللواء المهندسين
ت: ٣٠٣٦٠٩٨

أساليب السرد
فى الرواية العربية

« السرديات الحديثة » دائرة معرفية تتجاوب فيها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدى بمناهجه الحركية المضبوطة . وقد استطاعت فى ربع القرن الماضى أن تؤسس معرفة متنامية بالنصوص السردية فى تجلياتها المختلفة ، وغدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى « علم الأدب » فى تشكله المتطور المتجدد . وهذا الكتاب ثمرة من ثمار «السرديات الحديثة » ، يفيد من إنجازاتها ، ويضيف إلى جوانبها التطبيقية ، وذلك من خلال محاولة جادة فى قراءة عدد من الروايات العربية التى صدرت فى الأونة الأخيرة ، فى مختلف الأقطار العربية . وقد انتهت هذه المحاولة إلى الكشف عن تبلور بعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية فى السرد العربى المعاصر ، هى : الأسلوب الدرامى ، والأسلوب الغنائى ، والأسلوب السينمائى . ولاشك أن المحاولة المنهجية التى ينطوى عليها الكتاب ، والمشروع الكلى الذى تنتسب إليه «السرديات الحديثة » ، يمثلان إضافة كمية وكيفية إلى المشهد النقدى المعاصر فى وطننا العربى . وهى إضافة نرجو أن تتبعها إضافات .

